

LA IMAGEN DE LA PERIODISTA PROFESIONAL EN EL CINE DE FICCIÓN DE 1990 A 1999



Olga Osorio Iglesias

Tesis doctoral

2009



La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999

Memoria presentada para optar al
grado de Doctor por
Olga Osorio Iglesias

Director
Antonio Sanjuán Pérez

A Coruña, 2009

D. Antonio Sanjuán Pérez, doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y profesor titular del área de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidade da Coruña

CERTIFICA:

Que Olga Osorio Iglesias ha realizado bajo su dirección la memoria titulada “La imagen de la periodista profesional en el cine de ficción de 1990 a 1999”, la cual reúne los requisitos de presentación para optar al grado de Doctor.

Antonio Sanjuán Pérez
A Coruña, 9 de octubre de 2009

Para Juan, Óscar y Teo Galiñanes

Agradecimientos

Gracias a mi director de tesis, Antonio Sanjuán, por el tema, el aliento, los consejos y las muchas horas dedicadas a este trabajo.

A Ana Miragaya, por sus sugerencias iniciales y por las largas conversaciones de ánimo durante el proceso de redacción.

A Elisa Vecino, Dolores Vázquez, Silvia Cossío, Montse Malvido, Rubén Juncal, Alessia Randome, Viqui de León, Sandra Martínez, Cristina Iglesias, Olaia Sendón y Teresa Nozal, por su inestimable colaboración en la primera etapa en el visionado y catalogación inicial de muchas de las películas que conforman la bibliografía.

A Luisa Rivera Dorado y a todas sus compañeras y compañeros de la biblioteca de la facultad de Comunicación, así como al personal de la Biblioteca Central de la Universidad de la UDC, que me facilitaron y agilizaron enormemente el acceso a toda la bibliografía manejada en esta tesis.

Al profesor Wenceslao González por su siempre amable, rápido y acertado asesoramiento.

Al profesor Joe Saltzman, responsable del proyecto Image of Journalist in the Popular Culture, por su disponibilidad para todas las consultas y solicitudes de material que le hice llegar durante estos años.

A mis padres, que siempre me han apoyado y animado, y a Elsa y Jose por su disposición continua a echar una mano para que yo pudiera disponer de tiempo material para sacar adelante este trabajo.

Pero gracias sobre todo, y de manera muy especial, a Juan Galiñanes, sin cuya colaboración, ánimos y ayuda esta tesis, al igual que tantas otras cosas buenas, nunca habría sido posible.

Tabla de contenidos

Agradecimientos	i
Tabla de contenidos	iii
Índice de gráficos	ix
Índice de fotogramas	xx
Índice de tablas	xxiii
Índice de ilustraciones	xxiv
0 Introducción	1
0.1 Objeto de estudio.....	1
0.1.1 Delimitación del marco temporal	3
0.1.2 Delimitación del colectivo estudiado	5
0.1.3 Justificación del estudio	9
0.1.4 Problema central y objetivos generales	11
0.2 Estado del arte	12
0.2.1 Estudios sobre cine y periodismo en España	15
0.2.2 Estudios en lengua inglesa sobre cine y periodismo	19
0.2.3 Estudios específicos sobre la mujer periodista en el cine y en otros ámbitos de la cultura popular	27
0.3 Método.....	32
0.3.1 Definición del universo y selección de la muestra: filmografías	35
0.3.2 Elaboración de un catálogo de personajes general y diseño del específico a partir de la muestra seleccionada	42
0.3.3 Modelo de análisis. Categorías y sistemas de cuantificación.	45
0.3.4 Interpretación de datos y análisis cualitativo	51

0.4	Estructura de la tesis.....	52
0.5	Formulación de hipótesis.....	55
1	El periodismo en el cine	57
1.1	Cine y periodismo en el siglo XX.....	57
1.1.1	El cine de periodistas como género cinematográfico	58
1.1.2	Recorrido histórico por el periodismo en el cine norteamericano	60
1.1.3	Cine y periodismo en España	64
1.2	Cine y periodismo en los años 90	70
1.2.1	Despersonalización de los medios, poder y guerras de audiencia	70
1.2.2	La función social de los medios de comunicación en el cine de los 90	77
1.2.3	El periodismo en prensa, televisión y desde las trincheras	88
1.2.4	Los medios de comunicación y la manipulación de la realidad	93
1.3	El periodista como estereotipo dramático.....	96
1.3.1	Héroes o villanos: dualidad en la representación cinematográfica del periodista	100
1.3.2	Horarios, ocio y vidas privadas	104
1.3.3	Dilemas, cualidades y modos de hacer profesionales	107
1.4	Resumen del capítulo	113
2	Las mujeres periodistas en el cine de ficción del siglo XX: 1928-1999	115
2.1	Consideraciones generales sobre la representación de la mujer periodista en el cine de ficción	115
2.1.1	El nacimiento de las periodistas cinematográficas: los años 30	119
2.1.2	De vuelta a casa: el progreso del conservadurismo entre 1940 y 1970	120
2.1.3	Novias o malvadas: inicio del rechazo entre 1970 y 1990	122
2.2	Esbozo de una tipología de mujeres periodistas en el cine	128
2.2.1	Mujeres desubicadas y <i>sob sisters</i>	129
2.2.2	Las periodistas en el cine de terror	137
2.2.3	Las periodistas en el Western	138
2.2.4	Cine fantástico y periodistas	141
2.2.5	Sufragistas y modernas	144
2.3	Cuantificación de la representación de hombres y mujeres según la bibliografía preexistente	146

2.3.1	Periodistas cinematográficos por cargos	147
2.3.2	Por tipo de información	152
2.3.3	Por tipo de película, prácticas profesionales y medios	162
2.3.4	Análisis global	165
2.4	Resumen del capítulo	172
3	Tipologías dramáticas, géneros cinematográficos y roles profesionales de los y las periodistas de los 90	173
3.1	Tipologías dramáticas y géneros cinematográficos	175
3.1.1	Géneros cinematográficos y nacionalidades	175
3.1.2	Rol activo/pasivo de los periodistas en función del sexo del personaje	181
3.1.3	Tipologías dramáticas	183
3.1.4	Valoración del personaje	188
3.2	Roles profesionales de los personajes de periodistas en los años 90.....	192
3.2.1	Cargos profesionales	195
3.2.2	Medios de comunicación y tipo de información	202
3.2.3	Descripción profesional el personaje (utilería y estereotipos)	206
3.2.4	Cualificación profesional del personaje	209
3.3	Ética profesional de los y las periodistas del cine de los 90	212
3.3.1	Prioridades profesionales	215
3.3.2	Ortodoxia de las prácticas profesionales	218
3.3.3	Imparcialidad informativa	221
3.4	Tipologías, géneros, roles y ética de los y las periodistas en el cine español de los 90	223
3.4.1	Géneros, tipologías dramáticas y valoración global del personaje	223
3.4.2	Roles profesionales de los periodistas en el cine español	227
3.4.3	Ética profesional de los y las periodistas del cine español de los 90	229
3.5	Resumen del capítulo	230
4	Factores físico, psicológico y social en la caracterización de la periodista de los 90	233
4.1	Factor físico.....	233
4.1.1	Periodismo y belleza: la importancia del atractivo físico en la representación de las periodistas	234

4.1.2	Jóvenes reporteras versus periodistas maduros	242
4.1.3	Vestidas para informar	249
4.1.4	Otros elementos de caracterización física: peinados y colectivos étnicos	253
4.2	Factor psicológico.....	256
4.2.1	Resultados de la aplicación del test Big Five al análisis de los personajes principales	260
4.2.2	Análisis de la presencia de rasgos psicológicos positivos o negativos	264
4.3	Factor social.....	269
4.3.1	La vida privada de las periodistas de los 90: pareja, hijos y familia	269
4.3.2	Los personajes y el espacio	284
4.3.3	Tabaco, alcohol y otras drogas	293
4.4	Resumen del capítulo	295
5	Estereotipos de los y las periodistas en el cine de los 90	297
5.1	Tipologías básicas de los personajes de periodistas en la década de los 90	299
5.2	Estereotipos exclusiva o fundamentalmente masculinos	305
5.2.1	El jefe déspota	306
5.2.2	El magnate malvado	309
5.2.3	El cínico sin escrúpulos	311
5.2.4	El periodista arrogante	315
5.3	Borrachos, promiscuos y divorciados: el periodista de mala vida en el cine de los 90	319
5.4	Periodistas heroicos: cruzados y corresponsales de guerra	325
5.4.1	El corresponsal de guerra en los años 90	325
5.4.2	El periodista comprometido	333
5.5	Las periodistas en el cine de periodistas	338
5.5.1	Películas sobre la función social de los medios	340
5.5.2	Películas en las que se retrata a la profesión	344
5.5.3	Películas sobre los medios como manipuladores de la realidad	350
5.6	Resumen del capítulo	352
6	La ambición como rasgo dominante de las periodistas cinematográficas de los años 90	355
6.1	Frías e implacables (A1).....	355

6.1.1	Jenny Lerner, de <i>Deep Impact</i> : el precio de renunciar a la femineidad	357
6.1.2	Ellen Gulden, de <i>One True Thing</i> y Selena St. George, de <i>Dolores Clairborne</i> : las periodistas y sus madres	362
6.1.3	Syd, de <i>High Art</i> y M.J. Major, de <i>Return to Paradise</i> : el precio de la ambición	369
6.1.4	Robin Monroe, <i>Six days and Seven Nights</i> : dejarlo todo por amor	374
6.1.5	Alicia Clark: <i>The Paper</i> : humillaciones y castigos	376
6.2	Frivolidad televisiva (A3)	381
6.2.1	Periodistas en formación: Tally Atwater (<i>Up Close & Personal</i>) y Laurie Callahan (<i>Mad City</i>)	382
6.2.2	Suzanne Stone, en <i>To Die For</i> : en busca del estrellato	387
6.2.3	Gale Weathers, en <i>Scream</i> (1996) y <i>Scream 2</i> (1997): el estereotipo y sus parodias	392
6.2.4	Brace Channing, en <i>My Favorite Martian</i>	396
6.2.5	Kitty Potter, de <i>Prêt -à-Pórtier</i> y Peggy en <i>Muppets from Space</i>	399
6.3	La <i>sob sister</i> actualizada y otros estereotipos exclusivamente femeninos	401
6.3.1	La <i>sob sister</i> en los 90 (A2)	401
6.3.2	Heroínas del cine de acción, entrometidas del cine de terror y periodistas en el cine fantástico	408
6.3.3	La “Eva moderna” y periodistas “chick”	414
6.3.4	Estereotipos femeninos en el cine español	418
6.4	Resumen del capítulo	421
7	Conclusiones	425
	Bibliografía	431
	Anexos	449
	Anexo I. Títulos producidos a lo largo de todo el siglo XX en los que el periodismo constituye un tema central (especificando si aparecen en ellos o no mujeres periodistas)	449
	Anexo II. Listado de todas las películas con hombres y mujeres periodistas desde 1914 a 2009, indicando sí aparecen o no en ellas mujeres periodistas	452
	Anexo III. Títulos que no se estrenaron en cine en España pero que se incluyen en los análisis cuantitativos porque aparecen mencionados en la bibliografía precedente.	471
	Anexo IV. Películas de los años 90 para el análisis de personajes.....	473
	Anexo V. Tablas y formularios para la inclusión de películas en la base de datos	482

Anexo VI. Películas españolas relacionadas con el periodismo	486
Anexo VII. Hojas de datos cuantitativos para el análisis de los elementos narrativos y profesionales	489
Anexo VIII. Hojas de datos cuantitativos para el análisis de los elementos narrativos y profesionales	511
Anexo IX. Esterotipos dramáticos en el cine de los años 90	531

Índice de gráficos

Gráfico 0-1. Películas con el periodismo como tema principal agrupadas por década. Fuente: elaboración propia a partir de los títulos reseñados en el Anexo I, sobre películas con el periodismo como tema central.....	6
Gráfico 0-2. Películas en las que aparecen personajes de mujeres periodistas como personajes principales (protagonistas, coprotagonistas, antagonistas), secundarias y anecdóticas en el cine del siglo XX por décadas. Fuente: elaboración propia.....	7
Gráfico 0-3. Presencia porcentual de las mujeres periodistas como personajes secundarios y como personajes anecdóticos en la década de los 90 con respecto al resto del siglo XX. Fuente: elaboración propia.....	8
Gráfico 0-4. Presencia porcentual de las mujeres periodistas como personajes principales (protagonistas, coprotagonistas y antagonistas) en la década de los 90 con respecto al resto del siglo XX. Fuente: elaboración propia.....	8
Gráfico 1-1. Nacionalidad de las películas con el periodismo como tema principal. Fuente: elaboración propia.....	65
Gráfico 1-2. Valoración de los periodistas en el cine de compromiso social de los años 30 a 50 en Hollywood. Fuente: Elaboración propia a partir de los personajes citados por Castro Carpintero.....	102
Gráfico 2-1. Distribución por décadas y género de las películas estrenadas en España entre 1928 y 1989 con mujeres periodistas como personajes principales. Fuente: elaboración propia.....	128
Gráfico 2-2. Películas del género de terror estrenadas en cine en España en las que las periodistas desempeñan alguno de los roles principales. Fuente: elaboración propia.....	137
Gráfico 2-3. Relación hombres/mujeres como magnates de los medios de comunicación en el cine de acuerdo con los estudios realizados hasta el momento sobre la imagen de los periodistas en el cine. Fuente: elaboración propia.....	148
Gráfico 2-4. Relación hombres/mujeres como directores de medios de comunicación en el cine de acuerdo con los estudios sobre la imagen de los periodistas cinematográficos publicados en España. Fuente: elaboración propia.....	149

Gráfico 2-5. Relación hombres/mujeres como redactores-jefe en los estudios publicados en España sobre la imagen de los periodistas en el cine. Fuente: elaboración propia.....	150
Gráfico 2-6. Relación hombres/mujeres fotógrafos y operadores de cámara en los estudios publicados en España sobre la imagen de los periodistas en el cine. Fuente: elaboración propia	152
Gráfico 2-7. Críticos y columnistas. Relación hombres/mujeres en los estudios publicados en España sobre la imagen de los periodistas en el cine	152
Gráfico 2-8. Relación hombres-mujeres entre los reporteros políticos de acuerdo con los estudios publicados en España sobre la imagen de los periodistas en el cine. Fuente: elaboración propia	153
Gráfico 2-9. Porcentaje de hombres y mujeres dedicados a la información internacional en el cine de acuerdo con la bibliografía preexistente. Fuente: elaboración propia.....	154
Gráfico 2-10. Nacionalidad de los filmes con enviados especiales. Fuente: elaboración propia a partir del vaciado de los libros <i>Cine entre líneas</i> y <i>Los chicos de la prensa</i>	155
Gráfico 2-11. Relación hombres-mujeres entre los reporteros de sucesos de acuerdo con los estudios publicados en España sobre la imagen de los periodistas en el cine. Fuente: elaboración propia	157
Gráfico 2-12. Porcentaje de hombres y mujeres en la representación cinematográfica de los periodistas de Sucesos, excluyendo personajes repetidos. Fuente: elaboración propia	157
Gráfico 2-13. Representación positiva/negativa de los periodistas de Sucesos según <i>Los chicos de la prensa</i> y <i>Cine entre líneas</i> . Fuente: elaboración propia.....	158
Gráfico 2-14. Relación entre hombres y mujeres dentro de los periodistas especializados en moda. Fuente: elaboración propia a partir de los datos extraídos de <i>Cine entre líneas</i>	160
Gráfico 2-15. Proporción de hombres y mujeres entre los cronistas de sociedad. Fuente: elaboración propia a partir de los datos extraídos de <i>Cine entre líneas</i> y <i>Los chicos de la prensa</i>	160
Gráfico 2-16. Relación hombres/mujeres entre los periodistas de Deportes citados en <i>Los chicos de la prensa</i> y <i>cine entre líneas</i> . Fuente: elaboración propia	161
Gráfico 2-17. Porcentaje de hombres/mujeres en el cine de compromiso social de 1925 a 1955 en Hollywood. Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados por Castro Carpintero	162
Gráfico 2-18. Porcentaje de personajes positivos y negativos en función del sexo en el cine de compromiso social de 1925 a 1955 en Hollywood. Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados por Castro Carpintero	162
Gráfico 2-19. Porcentaje de hombres/mujeres en el cine de evasión de 1925 a 1955 en Hollywood. Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados por Castro Carpintero.....	163

Gráfico 2-20. Porcentaje de periodistas sensacionalistas hombres y mujeres en las películas citadas por Laviana y Castellano Montero, en general y sólo protagonistas (Laviana). Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados en el libro <i>Los chicos de la prensa</i> y el proyecto fin de carrera <i>El periodista en el cine</i>	163
Gráfico 2-21. Porcentaje de hombres y mujeres entre los periodistas comprometidos retratados por el cine. Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados en las monografías <i>Los chicos de la prensa</i> y <i>El periodista en el cine</i>	164
Gráfico 2-22. Porcentaje de hombres y mujeres entre los periodistas cinematográficos que trabajan en radio y televisión. Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados en <i>Cine entre líneas</i>	164
Gráfico 2-23. Distribución de los personajes masculinos y femeninos en función del número de personajes por película. Fuente: elaboración propia	166
Gráfico 2-24. Porcentaje de hombres y mujeres entre los periodistas cinematográficos citados en la bibliografía previa. Fuente: elaboración propia	166
Gráfico 2-25. Valoración (positiva o negativa) de los periodistas cinematográficos. Fuente: elaboración propia.....	168
Gráfico 2-26. Distribución porcentual de los periodistas cinematográficos (hombres y mujeres) en los distintos medios de comunicación. Fuente: elaboración propia	169
Gráfico 2-27. Distribución porcentual de los periodistas cinematográficos (hombres y mujeres) por cargos. Fuente: elaboración propia	170
Gráfico 2-28. Distribución porcentual de los periodistas cinematográficos (hombres y mujeres) en las distintas áreas temáticas. Fuente: elaboración propia.....	171
Gráfico 3-1. Porcentaje de personajes periodistas masculinos y femeninos en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia	173
Gráfico 3-2. Orden de importancia de distintos temas relacionados con la profesión periodística y con los roles de género en el retrato de 259 personajes de periodistas hombres y mujeres en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia.....	174
Gráfico 3-3. Distribución por géneros de las 112 películas con periodistas en roles significativos estrenadas en cine en España en los años 90. Fuente: elaboración propia	176
Gráfico 3-4. Personajes de periodistas de los años 90 distribuidos por género cinematográfico ($N=722$). Fuente: elaboración propia	177
Gráfico 3-5. Número total de personajes por género cinematográfico, distinguiendo entre hombres y mujeres ($N=722$). Fuente: elaboración propia	178
Gráfico 3-6. Personajes principales masculinos y femeninos de periodistas en los años 90 distribuidos por géneros cinematográficos ($N=124$). Fuente: elaboración propia.....	179
Gráfico 3-7. Subgéneros de las películas de los años 90 con personajes de periodistas ($N=54$). Fuente: elaboración propia.....	180

Gráfico 3-8. Porcentaje de títulos por país de producción ($N=112$). Fuente: elaboración propia.	181
Gráfico 3-9. Distribución porcentual de los personajes de periodistas (hombres y mujeres) en roles activos y reactivos. Fuente: elaboración propia.....	182
Gráfico 3-10. Porcentaje de personajes masculinos y femeninos en el cine de los 90 teniendo en cuenta sólo a los personajes principales y porcentaje de hombres y mujeres en el cine de todo el siglo citados en la bibliografía previa. Fuente: elaboración propia.....	186
Gráfico 3-11. Tipologías dramáticas de los y las periodistas en el cine de los años 90 en valores absolutos por número de personajes ($N= 736$). Fuente: elaboración propia	187
Gráfico 3-12. Valoración global porcentual de los y las periodistas cinematográficos teniendo en cuenta todas las categorías dramáticas. Fuente: elaboración propia	188
Gráfico 3-13. Valoración global de los personajes principales. Fuente: elaboración propia	189
Gráfico 3-14. Grado de simpatía del espectador hacia el personaje. Todos los personajes, menos funcionales y extras ($N= 259$), en las películas de los años 90. Fuente: elaboración propia	190
Gráfico 3-15. Grado en que los otros personajes toman en serio al personaje analizado. Todos los personajes, menos funcionales y extras ($N= 259$), en las películas de los años 90. Fuente: elaboración propia	191
Gráfico 3-16. Grado en que el espectador toma en serio al personaje analizado. Todos los personajes, menos funcionales y extras ($N= 259$), de las películas entre 1990 y 1999. Fuente: elaboración propia	192
Gráfico 3-17. Relevancia del aspecto profesional en la representación del personaje. Todos los personajes de periodistas, excepto funcionales y extras ($N= 259$), en el cine producido entre 1990 y 1999. Fuente: elaboración propia.....	193
Gráfico 3-18. Relevancia del aspecto profesional en la representación de los personajes principales ($N= 79$) en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia.....	194
Gráfico 3-19. Cargos profesionales de todos los personajes de periodistas en los años 90, salvo extras ($N= 444$). Comparación entre hombres y mujeres. Fuente: elaboración propia.....	196
Gráfico 3-22. Porcentaje de hombres y mujeres dentro de la categoría de jefes. Fuente: elaboración propia	197
Gráfico 3-23. Porcentaje de hombres y mujeres responsables intermedios. Fuente: elaboración propia	197
Gráfico 3-21. Porcentaje de hombres y mujeres dentro de la categoría de reportero. Fuente: elaboración propia	197
Gráfico 3-25. Porcentaje de hombres y mujeres enviados especiales. Fuente: elaboración propia	198
Gráfico 3-24. Porcentaje de hombres y mujeres dentro de la categoría de asistente. Fuente: elaboración propia	198

Gráfico 3-27. Porcentaje de hombres y mujeres columnistas. Fuente: elaboración propia	198
Gráfico 3-26. Porcentaje de hombres y mujeres presentadores y locutores Fuente: elaboración propia.....	198
Gráfico 3-28. Porcentaje de hombres y mujeres entre los operadores de cámara. Fuente: elaboración propia.....	199
Gráfico 3-29. Porcentaje de hombres y mujeres entre los fotógrafos en los 90. Fuente: elaboración propia.....	199
Gráfico 3-30. Nivel de experiencia profesional de los personajes principales (N=124), distinguiendo entre hombres y mujeres. Fuente: elaboración propia	199
Gráfico 3-33. Número total de personajes principales que tienen a otros profesionales a sus órdenes, distinguiendo entre hombres y mujeres (N= 124). Fuente: elaboración propia	200
Gráfico 3-34. Valoración de los personajes principales como figuras de autoridad. Fuente: elaboración propia.....	200
Gráfico 3-31. Número total de personajes principales que están a las órdenes de otros profesionales, distinguiendo entre hombres y mujeres (N= 124). Fuente: elaboración propia	200
Gráfico 3-32. Autonomía del personaje con respecto a sus superiores (N= 76). Fuente: elaboración propia.....	200
Gráfico 3-35. Personajes (porcentaje global y número total de personajes masculinos y femeninos) que cuentan con algún tipo de mentor o referente profesional claro (N= 124). Fuente: elaboración propia.....	201
Gráfico 3-36. Porcentaje de personajes masculinos y femeninos entre los mentores profesionales en el cine de los 90. Fuente: elaboración propia	201
Gráfico 3-36. Medios en los que trabajan los personajes de periodistas representados en el cine de los 90 (N= 434). Fuente: elaboración propia	202
Gráfico 3-37. Distribución por medios de los personajes principales masculinos y femeninos (N= 124). Fuente: elaboración propia	203
Gráfico 3-38. Relación explícita entre el sexo del personaje y la asignación de tareas informativas al mismo (N=259). Fuente: elaboración propia	204
Gráfico 3-39. Secciones informativas a las que se adscriben los personajes masculinos y femeninos del cine de los 90 (N= 302). Fuente: elaboración propia.....	205
Gráfico 3-40. Secciones que concentran un mayor porcentaje de personajes masculinos y femeninos en el cine de los 90. Fuente: elaboración propia	205
Gráfico 3-41. Total de personajes, masculinos y femeninos, que se muestran aburridos ante el trabajo cotidiano de entre los personajes principales (N= 124). Fuente: elaboración propia	206

Gráfico 3-43. Total de personajes, masculinos y femeninos, que trabajan de forma independiente a la jerarquía de la prensa de entre los personajes principales (N= 124). Fuente: elaboración propia	207
Gráfico 3-43. Total de personajes, masculinos y femeninos, que muestran una indiferencia cínica ante los temas con que trabajan de entre los personajes principales (N= 124). Fuente: elaboración propia	207
Gráfico 3-44. Once elementos de <i>atrezzo</i> más habituales en el cine de los 90 para los personajes de periodistas masculinos y femeninos. Fuente: elaboración propia	208
Gráfico 3-45. Capacidad profesional de los personajes masculinos y femeninos (N= 124). Fuente: elaboración propia	209
Gráfico 3-46. Opinión de los otros personajes sobre la capacidad profesional del personaje (N= 124). Fuente: elaboración propia.....	210
Gráfico 3-47. Cuestionamiento de la capacidad profesional del personaje por parte de otros personajes (N= 124). Fuente: elaboración propia.....	211
Gráfico 3-48. Porcentaje de personajes de los años 90 (hombres y mujeres) que exhiben una especial agilidad verbal (N= 124). Fuente: elaboración propia	211
Gráfico 3-49. Ética profesional de los y las periodistas del cine de los años 90 (N= 124). Fuente: elaboración propia	213
Gráfico 3-50. Gráfico de elaboración propia a partir de los datos de la tabla obtenida de Bezunarte, Cantalapiedra, Coca, Genaut, Peña, & Pérez (Bezunarte, Cantalapiedra, y otros, Periodistas de cine y de ética 2007, 376).....	214
Gráfico 3-51. Falta de ética consciente y de ortodoxia profesional entre los periodistas (hombres y mujeres) del cine de los 90 (N= 124). Fuente: elaboración propia	214
Gráfico 3-52. Grado de importancia para el personaje de la búsqueda de la verdad (N= 124). Fuente: elaboración propia	215
Gráfico 3-53. Grado de importancia que el personaje confiere al éxito profesional (N= 124). Fuente: elaboración propia	216
Gráfico 3-54. Cambio en las prioridades profesionales del personaje a lo largo del filme, distinguiendo entre personajes masculinos y femeninos (N= 124). Fuente: elaboración propia	217
Gráfico 3-55. Grado de importancia que tiene para el personaje conseguir la noticia (N= 124). Fuente: elaboración propia	217
Gráfico 3-56. Porcentaje de personajes hombres y mujeres que coquetean/utilizan su atractivo físico para conseguir información. Fuente: elaboración propia	218
Gráfico 3-57. Porcentaje de personajes que publican información falsa, omiten la publicación de información de la que tienen noticia o están dispuestos a falsificar la información (N= 124). Fuente: elaboración propia	219

Gráfico 3-58. Porcentaje de personajes que manipulan la información de manera consciente y/o inconsciente ($N= 25$). Fuente: elaboración propia.....	220
Gráfico 3-59. Razones por las cuales los personajes de periodistas de los años 90 manipulan la información con la que trabajan ($N= 25$). Fuente: elaboración propia	220
Gráfico 3-60. Porcentaje de personajes, masculinos y femeninos, que confirman la información antes de publicarla ($N= 124$). Fuente: elaboración propia.....	221
Gráfico 3-61. Grado de implicación de los y las periodistas cinematográficos de los años 90 con respecto a la información con la que trabajan ($N= 113$). Fuente: elaboración propia	222
Gráfico 3-62. Porcentaje de personajes masculinos en el cine español de los 90 teniendo en cuenta todas las tipologías dramáticas o solamente a los personajes principales. Fuente: elaboración propia.....	225
Gráfico 3-63. Valoración de los personajes de periodistas en el cine español de los 90 en función del sexo del personaje. Fuente: elaboración propia	225
Gráfico 3-64. Distribución porcentual de los personajes masculinos y femeninos de periodistas del cine español de los años 90 por género cinematográfico. Fuente: elaboración propia	226
Gráfico 3-65. Distribución por medios de comunicación de los personajes masculinos y femeninos en el cine español de los años 90 ($N= 63$). Fuente: elaboración propia	227
Gráfico 3-66. Total de personajes de periodista por tipología dramática, distinguiendo entre hombres y mujeres, en el cine español de los años 90 ($N= 74$). Fuente: elaboración propia.....	227
Gráfico 3-67. Distribución porcentual por medios de comunicación de los personajes masculinos y femeninos en el cine español de los años 90 ($N= 63$). Fuente: elaboración propia.....	228
Gráfico 3-68. Distribución por cargos profesionales de los y las periodistas del cine español de los años 90 en función del sexo del personaje ($N= 54$). Fuente: elaboración propia	229
Gráfico 3-69. Ética profesional de los periodistas del cine español, distinguiendo entre hombres y mujeres ($N= 19$). Fuente: elaboración propia.	229
Gráfico 3-70. Imparcialidad o implicación de los periodistas del cine español ante la información con la que trabajan, distinguiendo entre hombres y mujeres ($N= 19$). Fuente: elaboración propia.....	230
Gráfico 4-1 Atractivo físico de los personajes de periodistas, hombres y mujeres de los años 90 (protagonistas, coprotagonistas, antagonistas, de apoyo y menores) ($N= 259$)	240
Gráfico 4-2. Atractivo físico de los personajes de periodistas en los años 90 (en general y sólo principales) ($N= 124$). Fuente: elaboración propia	241
Gráfico 4-3. Compleción física de los personajes masculinos y femeninos en el cine de los años 90 ($N= 259$). Fuente: elaboración propia	241

Gráfico 4-4. Atención que otros personajes, el propio personaje o la instancia narrativa presta en el filme al aspecto físico del personaje analizado, distinguiendo entre hombres y mujeres (N=104; NC= 20). Fuente: elaboración propia	242
Gráfico 4-5. Edades de los personajes de periodistas representados en el cine de los años 90 (N= 259). Fuente: elaboración propia.....	244
Gráfico 4-6. Edades de los personajes principales con rol de periodista en las películas estrenadas en los años 90 (N= 79). Fuente: elaboración propia.....	246
Gráfico 4-7. Color de pelo de los personajes de periodistas, hombres y mujeres, en el cine de los 90 (N= 259). Fuente: elaboración propia.....	253
Gráfico 4-8. Tipos de peinados en los personajes de mujeres periodistas en los 90 (N=100). Fuente: elaboración propia	253
Gráfico 4-9. Rasgos capilares más destacados de los periodistas masculinos en el cine de los años 90 (N=156). Fuente: elaboración propia.....	254
Gráfico 4-10. Pertenencia de los personajes de distintos colectivos étnicos y raciales (N=259). Fuente: elaboración propia	255
Gráfico 4-11. Valores promedio de la aplicación del test Big Five (N=120). Fuente: elaboración propia	261
Gráfico 4-12. Porcentaje de personajes de periodistas masculinos y femeninos en cada uno de los niveles de puntuación en el test Big Five para el rasgo “extraversión” (N=120). Fuente: elaboración propia	262
Gráfico 4-13. Porcentaje de personajes de periodistas masculinos y femeninos en cada uno de los niveles de puntuación en el test Big Five para el rasgo “afabilidad” (N=120). Fuente: elaboración propia	262
Gráfico 4-14. Porcentaje de personajes de periodistas masculinos y femeninos en cada uno de los niveles de puntuación en el test Big Five para el rasgo “tesón” (N=120). Fuente: elaboración propia	263
Gráfico 4-15. Porcentaje de personajes de periodistas masculinos y femeninos en cada uno de los niveles de puntuación en el test Big Five para el rasgo “estabilidad emocional” (N=120). Fuente: elaboración propia	263
Gráfico 4-16. Porcentaje de personajes de periodistas masculinos y femeninos en cada uno de los niveles de puntuación en el test Big Five para el rasgo “intelecto” (N=120). Fuente: elaboración propia	264
Gráfico 4-17. Rasgos psicológicos positivos de los periodistas cinematográficos de los años 90 (N=120). Fuente: elaboración propia.....	265
Gráfico 4-18. Rasgos psicológicos negativos de los periodistas cinematográficos de los años 90 (N=120). Fuente: elaboración propia.....	266

Gráfico 4-20. Porcentaje de personajes femeninos para cada una de las puntuaciones de los rasgos de “ambición”. Fuente: elaboración propia.....	268
Gráfico 4-19. Porcentaje de personajes femeninos para cada una de las puntuaciones de los rasgos de “seguridad en sí mismas” y “persistencia”. Fuente: elaboración propia	268
Gráfico 4-21. Porcentaje de personajes masculinos y femeninos en distintos niveles de conflicto entre la vida personal y profesional ($N= 35$, una vez excluidos los 89 personajes para los que no consta). Fuente: elaboración propia.....	269
Gráfico 4-22. Resolución de los conflictos entre trabajo y vida personal ($N= 32$). Fuente: elaboración propia.....	270
Gráfico 4-23. Porcentaje de personajes masculinos y femeninos en los que se muestra que su vida privada es un desastre ($N=124$). Fuente: elaboración propia	271
Gráfico 4-24. Estado civil de los personajes ($N=124$). Fuente: elaboración propia	272
Gráfico 4-25. Cambios en el estado civil de los personajes a lo largo de la trama. Fuente: elaboración propia.....	273
Gráfico 4-26. Porcentaje de personajes masculinos y femeninos que se enamoran durante la película ($N=124$). Fuente: elaboración propia	274
Gráfico 4-27. Porcentaje de películas en las que los periodistas mantienen relaciones sentimentales y/o sexuales con otros periodistas ($N=112$). Fuente: elaboración propia.....	274
Gráfico 4-28. Porcentaje de periodistas (hombres y mujeres) que son fieles o infieles a sus parejas estables. Fuente: elaboración propia.....	277
Gráfico 4-29. Porcentaje de periodistas fieles e infieles en función del sexo del personaje. Fuente: elaboración propia.....	277
Gráfico 4-30. Comportamientos sexuales de los periodistas (hombres y mujeres) en el cine de los años 90 ($N= 124$). Fuente: elaboración propia.....	279
Gráfico 4-31. Porcentaje de hombres y mujeres periodistas que tienen hijos en el cine de los años 90. ($N=124$). Fuente: elaboración propia	280
Gráfico 4-32. Familiares de los periodistas representados en los filmes de los años 90. Fuente: elaboración propia.....	283
Gráfico 4-33. Total de familiares mostrados en los filmes para los periodistas principales de cada sexo. Fuente: elaboración propia	283
Gráfico 4-35. Tipos de espacios utilizados por los personajes de periodistas que desempeñan un rol narrativo principal en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia	288
Gráfico 4-35. Tipos de espacios utilizados por los personajes de mujeres periodistas que desempeñan un rol narrativo principal en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia	288

Gráfico 4-37. Uso de los espacios por parte de los personajes de mujeres periodistas que desempeñan un rol narrativo principal en el cine de los años 90 (N=1662). Fuente: elaboración propia	288
Gráfico 4-37. Uso de los espacios por parte de los personajes de periodistas que desempeñan un rol narrativo principal en el cine de los años 90 (N=1963). Fuente: elaboración propia	288
Gráfico 4-38. Comparativa global de uso de los distintos tipos de espacio por parte de los hombres y mujeres que desempeñan un rol protagonista de periodista en el cine de los años 90 (N=3624: los porcentajes son sobre el total). Fuente: elaboración propia.....	289
Gráfico 4-39. Tipos de espacios con los que se relacionan los periodistas del cine de los años 90. (N= 3360). Fuente: elaboración propia.....	291
Gráfico 4-40. Casos en los que el personaje cuenta con un despacho propio (N=259). Fuente: elaboración propia	292
Gráfico 4-41. Relación de los periodistas (hombres y mujeres) del cine de los años 90 con la Redacción (N= 259). Fuente: elaboración propia	292
Gráfico 4-42. Relación entre personajes principales masculinos y femeninos y el consumo de alcohol en las películas de los años 90 (N= 259). Fuente: elaboración propia.....	294
Gráfico 4-43. Porcentaje de periodistas que fuman, hombres y mujeres, en el cine de los años 90 (N=259). Fuente: elaboración propia.....	295
Gráfico 5-1. Estereotipos cinematográficos más habituales del periodista en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia	300
Gráfico 5-2. Estereotipos según el sexo del personaje. Fuente: elaboración propia.....	302
Gráfico 5-3. Número de personajes masculinos y femeninos por décadas que aparecen identificados en las sinopsis de Filmaffinity (2009) con el término "periodista ambicioso/a". Fuente: elaboración propia	303
Gráfico 5-4. Personajes que responden al estereotipo del "jefe déspota" en los años 90 en función del sexo, la tipología dramática y el medio en que trabaja el personaje. Fuente: elaboración propia	307
Gráfico 5-5. Personajes que responden al estereotipo del "magnate malvado" en los años 90 en función del sexo y la tipología dramática. Fuente: elaboración propia.....	310
Gráfico 5-6. Personajes que responden al estereotipo del "cínico sin escrúpulos" en los años 90 en función del sexo, tipología dramática y medio en que desempeña su labor el personaje. Fuente: elaboración propia	312
Gráfico 5-7. Personajes que responden al estereotipo del "periodista arrogante" en los años 90 en función del sexo, tipología dramática y medio en que desempeña su labor el personaje. Fuente: elaboración propia	316
Gráfico 5-8. Periodistas de "mala vida" en el cine de los años 90 por sexo, rol dramático y medio en que trabaja el personaje. Fuente: elaboración propia.....	320

Gráfico 5-9. Anita (Molly Shannon) aprovecha las reuniones en la Mesa de Redacción para intercambiar insinuaciones de tipo sexual con su último ligue, su compañero Roger (Allen Covert).....	322
Gráfico 5-10. Corresponsales de guerra en el cine de los años 90 por sexo del personaje y tipología dramática. Fuente: elaboración propia	327
Gráfico 5-11. Valoración global de los corresponsales de guerra en los años 90 en función del sexo del personaje. Fuente: elaboración propia.	328
Gráfico 5-12. Presencia del personaje del periodista como cruzado en función del sexo, tipología dramática y medio en el que trabajan los personajes. Fuente: elaboración propia	333
Gráfico 5-14. Comparación del porcentaje personajes principales en las películas con el periodismo como tema central con el conjunto de películas producidas en los años 90. Fuente: elaboración propia.....	339
Gráfico 5-13. Distribución de personajes por sexo y categoría dramática en las películas con el periodismo como tema central en los años 90. Fuente: elaboración propia.....	339
Gráfico 5-16. Personajes masculinos y femeninos en <i>The Insider</i> por tipología dramática. Fuente: elaboración propia.....	341
Gráfico 5-15. Personajes masculinos y femeninos en <i>The Pelican Brief</i> por tipología dramática. Fuente: elaboración propia.....	341
Gráfico 5-17. Personajes masculinos y femeninos en <i>True Crime</i> por tipología dramática. Fuente: elaboración propia.....	342
Gráfico 5-19. Personajes masculinos y femeninos en <i>The Paper</i> por tipología dramática. Fuente: elaboración propia.....	345
Gráfico 5-18. Personajes masculinos y femeninos en <i>Territorio comanche</i> por tipología dramática. Fuente: elaboración propia.....	345
Gráfico 5-20. Personajes masculinos y femeninos en <i>Up Close & Personal</i> por tipología dramática. Fuente: elaboración propia	347
Gráfico 5-21. Personajes masculinos y femeninos en <i>I Love Trouble</i> por tipología dramática. Fuente: elaboración propia.....	349
Gráfico 5-22. Personajes masculinos y femeninos en <i>Hero</i> por tipología dramática. Fuente: elaboración propia.....	350
Gráfico 5-23. Personajes masculinos y femeninos en <i>Mad City</i> por tipología dramática. Fuente: elaboración propia.....	351
Gráfico 6-1. Estereotipos masculinos y femeninos en el cine español de los 90. Fuente: elaboración propia.....	419

Índice de fotogramas

Fotograma 1-1. Los medios de comunicación internacionales interpelan al primer ministro italiano Aldo Moro desde una respetuosa distancia en una película ambientada en 1978. <i>Year of the gun</i> (El año de las armas), (John Frankheimer, 1991).....	71
Fotograma 1-2. Bárbara Miller Molina (Aitana Sánchez-Gijón) despierta una enorme expectación con su cámara en la Galicia de los años 20. La ley de la frontera (Adolfo Aristarain, 1995).	71
Fotograma 1-3. El cine de los años 90 retrató reiteradamente a los periodistas como una horda despersonalizada que acogota a sus fuentes de información. <i>Mad City</i> (Constantin Costa-Gavras, 1997).....	72
Fotograma 1-4. La nube de periodistas aborda a Sherman McCoy (Tom Hanks) a su llegada al juzgado. <i>Bonfire of vanities</i> (La hoguera de las vanidades), (Brian de Palma, 1990).....	73
Fotograma 1-5. Todos los medios informan desde el mismo lugar y al mismo tiempo: la multiplicidad de medios no se traduce en pluralidad informativa. <i>Deep Impact</i> (Mimi Lerder, 1998)	74
Fotograma 1-6. Emily se enfrenta a su “única rival”, <i>The Inquirer</i> , sosteniendo con beligerancia el periódico de la competencia. <i>Citizen Kane</i> (Ciudadano Kane), (Orson Welles, 1940)	105
Fotograma 2-1. La camaradería profesional entre hombres y mujeres sólo es posible si ella renuncia a su femineidad. Gallagher (Loretta Young) la recupera al final de <i>Platinum Blonde</i> sirviéndole café a Stew Smith (Robert Williams) mientras él trabaja	135
Fotograma 2-2. Louella Parsons. <i>Show People</i> (Espejismo), (King Vidor, 1928)	151
Fotograma 2-3. Hedda Hopper (Fiona Shaw) en <i>RKO 281</i> (RKO 281. La batalla por "Ciudadano Kane"), (Benjamin Ross, 1999)	151
Fotograma 4-1. <i>Territorio Comanche</i> desnuda a Cecilia Dopazo en varias ocasiones a lo largo del filme con escasa justificación argumental	236
Fotograma 4-2. Diane (Gabrielle Kirpatrick) es una periodista de televisión en <i>Yat got hui yan</i> .	236
Fotograma 4-3. <i>The Big Brass Ring</i> también desnuda a la "implacable" periodista Cela Brandini (Irene Jacob)	237

Fotograma 4-4. Brackett (Nick Nolte) mira por el ojo de la cerradura y obtiene (y con él el espectador) una generosa visión de las piernas de su colega Sabrina (Julia Roberts) en <i>I love trouble</i>	237
Fotograma 4-5. El resultado del espionaje de Sabrina a Brackett sólo se mantiene en pantalla unas décimas de segundo. La instancia narrativa real comparte la mirada masculina y no la femenina. <i>I love trouble</i>	238
Fotograma 4-6. Las dos únicas representantes del colectivo de mujeres mayores de 60 años entre las periodistas del cine de los años 90 aparecen en papeles secundarios en <i>The Paper</i> y <i>I love trouble</i>	245
Fotograma 4-7. Casi cuarenta años separan a Steve Everett y Michelle Ziegler en <i>True Crime</i> ..	248
Fotograma 4-8. El traje de chaqueta de falda corta y colores llamativos (fundamentalmente rojo), los tacones y la melena lisa, identifican el estilo mayoritario de las periodistas de los 90. En la imagen, Brace Channing, en <i>My Favorite Martian</i>	249
Fotograma 4-9. El vestuario de Gale Gailey en <i>Hero</i> incluye falda y tacones y se caracteriza también por ser bastante ajustado, pero suele optar por combinaciones de colores más neutros como el blanco y negro	251
Fotograma 4-10. Una imagen descuidada caracteriza al tercer grupo de periodistas de los años 90. Las reporteras de este grupo suelen encuadrarse dentro del estereotipo de la periodista fría y ambiciosa. De izquierda a derecha, Anne, Selena St. George y Ellen Gulden	251
Fotograma 4-11. El estilo de Veronica Roberts (Ally Walker) es bastante dispar en la parte que la cámara deja ver con respecto a la que el espectador de sus intervenciones televisivas no llega a ver jamás. <i>Universal Soldier</i>	252
Fotograma 4-12. Tally Atwater (Michelle Pfeiffer), antes y después del cambio de peinado destinado a darle una imagen más profesional en <i>Up Close & Personal</i>	254
Fotograma 5-1. El director o redactor-jefe en mangas de camisa, al borde de un ataque de estrés, gritón, maleducado y desconsiderado, constituye uno de los estereotipos más duraderos en la construcción cinematográfica del personaje del periodista. Como ejemplo, el director del Manhattan Argus, interpretado por John Mahoney en <i>The Hudsucker Proxy</i>	305
Fotograma 5-2. Allan Mann (James Woods) es el director del <i>Oakland Tribune</i> en <i>True Crime</i> , un cínico y malhablado director que mantiene una relación de controversia amistosa constante con el reportero protagonista, interpretado por Clint Eastwood	308
Fotograma 5-3. El malvado Elliot Carver (Jonathan Pryce) utiliza su enorme poder mediático para aumentar todavía más su control sobre los medios de comunicación en todo el mundo. <i>Tomorrow Never Dies</i>	309
Fotograma 5-4. Jorge Pellegrini (Ricardo Darín) llega al extremo de pedir dinero a cambio de publicar una crítica positiva en <i>El mismo amor, la misma lluvia</i>	313

Fotograma 5-5. Harry "Kermit" Kingsley es un periodista cínico y sin escrúpulos que terminará dejándose conmovir por la gesta del joven Will en la película de Disney <i>Iron Will</i>	314
Fotograma 5-6. Dominique Peugeot (Anh Duong) es la directora de la revista <i>Frame</i> , muy consciente de pertenecer a la elite cultural mundial en <i>High Art</i>	319
Fotograma 5-7. Connie Raynor (Tessa Pritchard), corresponsal en Florencia del <i>Morning Post</i> , con un pitillo en una mano y un vaso de whisky en la otra, en <i>Tea with Mussolini</i>	320
Fotograma 5-8. Michelle Ziegler (Mary McCormack) paga un precio muy alto por sumarse a la costumbre de emborracharse al salir de la Redacción en <i>True Crime</i>	324
Fotograma 5-9. La verdad sale finalmente a la luz gracias al esfuerzo de la periodista Kate Melendez (Amy Irving) en <i>A Show of Force</i>	337
Fotograma 5-10. Reunión del equipo de <i>60 Minutos</i> en <i>The Insider</i> (El Dilema) (Michael Mann, 1999) (00:43:03)	342
Fotograma 5-11. Bridget Rossiter (Christine Ebersole), jefa de la sección de Moda del <i>Oakland Tribune</i>	343
Fotograma 5-12. Laurie Callahan aventaja a su maestro en el aprendizaje de la falta de escrúpulos periodísticos en <i>Mad City</i>	352
Fotograma 6-1. Jenny Lerner usa durante todo el film un collar de perlas que constituye el elemento más femenino de su vestuario, en el que predominan los colores claros y neutros	359
Fotograma 6-2. Alicia Clark (Glenn Close) protagoniza numerosas escenas humillantes en <i>The Paper</i>	380
Fotograma 6-3. Sidney (Neve Campbell) le pega un puñetazo a Gale Weathers, quien más adelante estará a punto de morir en un accidente de coche y víctima de la agresión física del asesino, al que finalmente ayuda a rematar (<i>Scream</i> , 1996)	395
Fotograma 6-4. El carácter caprichoso de Channing se pone en evidencia sobre todo con sus compañeros de trabajo en <i>My Favorite Martian</i>	397
Fotograma 6-5. Peggy luce el collar de perlas típico de las presentadoras de informativos de los años 90	400
Fotograma 6-6. La cerdita Peggy, metida a periodista, envidia a la que ella considera su rival, la presentadora Shelly Snipes	400

Índice de tablas

Tabla 0-1. Tamaño de cada una de las muestras manejadas y destino de cada una de ellas.....	51
Tabla 2-1. Número total de periodistas de Sucesos citados en <i>Los chicos de la prensa</i> y <i>Cine entre líneas</i>	157
Tabla 2-2. Secciones en las que trabajan los periodistas cinematográficos con una ocupación menor al 2%. Fuente elaboración propia.....	171
Tabla 3-1. Orden de importancia de los temas principales relacionados con la profesión y con los roles de género en función del sexo del personaje. Fuente: elaboración propia	175
Tabla 3-2. Distribución de los personajes mayores, funcionales y menores por cargos profesionales y sexo del personaje en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia...	197
Tabla 3-3. Cargos de los periodistas, hombres y mujeres, del cine español de los años 90. Fuente: elaboración propia.....	228
Tabla 4-1. Tipología de temperamentos establecida por Eysenck a partir de las de Hipócrates y Galeno, a la que en la actualidad recurren algunos autores del ámbito de la Narrativa Audiovisual para aplicarla a la construcción de personajes.....	257
Tabla 4-2. Aplicación del modelo de Carl Jung a la construcción de personajes	259
Tabla 4-3. Selección de los cinco rasgos psicológicos en los que las mujeres periodistas de los 90 obtienen una puntuación más elevada	266
Tabla 4-4. Selección de los cinco rasgos psicológicos en los que los hombres periodistas de los 90 obtienen una puntuación más elevada	267
Tabla 4-5. Rasgos psicológicos en los que existe una mayor diferencia en la puntuación entre los personajes masculinos y femeninos en el cine de los 90	268
Tabla 4-6. Ciudades más habituales en las películas con periodistas en el cine de los 90.....	293

Índice de ilustraciones

Ilustración 0-1. Diagrama del flujo de trabajo durante la primera fase de la investigación. Elaboración propia.....	33
Ilustración 0-2. Diagrama del flujo de trabajo durante la segunda y tercera fases de la investigación. Elaboración propia.....	34
Ilustración 0-3. Diagrama del flujo de trabajo durante la codificación, análisis e interpretación de los datos. Fases 4, 5 y 6.....	35
Ilustración 0-4. Categorías y cuantificación dentro del análisis de contenido. Bloque 1: Elementos narrativos	47
Ilustración 0-5. Categorías y cuantificación dentro del análisis de contenido. Bloque 2: elementos profesionales	48
Ilustración 0-6. Categorías y cuantificación dentro del análisis de contenido. Bloque 3: factor social	49
Ilustración 0-7 Categorías y cuantificación dentro del análisis de contenido. Bloque 5: factor psicológico.....	50
Ilustración 0-8. Categorías y cuantificación dentro del análisis de contenido. Bloque 4: factor físico.....	50

0 Introducción

0.1 Objeto de estudio

Esta tesis tiene como objeto de estudio la imagen que el medio cinematográfico ha ofrecido de las periodistas profesionales en la última década del siglo XX a través de su representación como personajes de ficción. Se pretende comparar la imagen finisecular de las profesionales mediáticas con la que ofrece de sus colegas varones, tratando de establecer si existe o no un tratamiento diferenciado en función del género,¹ es decir, si las películas presentan de manera diferente a los y a las periodistas, y, en el caso de llegar a una respuesta afirmativa, determinar en qué consisten dichas diferencias.

El punto de partida es, por tanto, un “estudio de género” o realizado desde la “perspectiva de género”, al tener como eje central cómo se ha construido la imagen social de las mujeres, en una época (los años 90) y un colectivo (el periodístico) concretos.

La utilización del término “género” como categoría epistemológica surge a mediados del siglo XX como un concepto útil en ciencias sociales que representa una tentativa de las feministas americanas que “deseaban insistir en la cualidad social de las distinciones basadas en el sexo” (Scott 1990, 23). Con él se introducían varias ideas. La primera y más evidente era el rechazo al “determinismo biológico implícito en el empleo de términos tales como ‘sexo’ o ‘diferencia sexual’” (Scott). Así, podría decirse que “el género es el sexo socialmente construido” (De Barbieri 1993, 7). Además, se establecía un matiz con respecto a los “estudios de la mujer” o Women’s Studies, un grupo de trabajos dentro de los cuales ocupa un lugar muy des-

¹ “Género”, con el significado que se le está dando aquí, constituye un anglicismo que se adopta en algún momento de esta tesis por economía conceptual. Sin embargo, la palabra género no tiene de momento en castellano un significado similar al de *gender* a pesar de que se venga usando desde hace algo más de una década de manera habitual como traducción directa de la misma. Así, en inglés *gender* hace referencia a la construcción física y/o social de ser hombre o mujer, a todos los hombres o a todas las mujeres consideradas como un grupo, o a la dimensión gramatical en aquellas lenguas en las que exista, que no es el caso del inglés (Cambridge Advanced Learner’s Dictionary 2009), mientras que en castellano, la palabra “género” se refiere a la dimensión gramatical, propia del castellano y a un variado grupo de significados (Diccionario de la Real Academia de la Lengua 2001), pero no a la distinción sexual, por lo que lo más correcto sería, por tanto, utilizar el término “sexo”, según indica la Real Academia en el comunicado emitido a raíz de un proyecto de ley sobre “violencia de género” en España (Real Academia de la Lengua 2004). La polémica al respecto de la conveniencia o no de utilizar este término cuenta con una bibliografía abundante – (García Moutón 2002) (Alonso 2008) (M. Ruiz 2008), entre otros –, en la que los que se declaran a favor de la incorporación de este término al idioma castellano hacen referencia a la necesidad de contemplar la dimensión de construcción social de las diferencias sexuales implícita en la palabra género y ausente del término sexo.

tacado la Historia de la Mujer, caracterizados por dar un enfoque privilegiado hacia las protagonistas femeninas de la historia, así como por la necesidad de dar identidad sexual a la misma (Ballarín Domingo 1990, 27).

Hacer una historia desde la perspectiva de género, que no sólo rescate parcelas de la memoria perdida respecto de las mujeres, sino que también las incorpore con el protagonismo que compartieron en todos los acontecimientos vividos a lo largo del tiempo; romper su anonimato, conferirles visibilidad, afirmar su presencia constante, valorar las experiencias femeninas y reconocer su pertenencia a la sociedad de cualquier período histórico al que nos acerquemos, es una tarea todavía pendiente que está exigiendo volver a una lectura más crítica y global de la historia que hemos recibido.

La razón de esta invisibilidad no siempre ha estado en que se desconocían las aportaciones de las mujeres, sino en que se habían olvidado por la propia sagacidad inconsciente con que el olvido nos enmascara o nos suprime el pasado interesadamente, en que se habían ocultado quizás los rostros de esa memoria para una programada ignorancia. (Flecha García 1996, 16)

Sustituir la denominación de “estudios de la mujer” por “estudios de género” implicaba no sólo sacar a las mujeres de su invisibilidad y centrarse en ellas, sino contemplar también “los aspectos relacionales de las definiciones normativas de la feminidad” (Scott 1990, 23), es decir, “descubrir el alcance de los roles sexuales y del simbolismo sexual en las diferentes sociedades y periodos, para encontrar qué significado tuvieron y cómo funcionaron para mantener el orden social o para promover su cambio” (Zemon Davis, 90).

“Género”, como sustitución de “mujeres”, se emplea también para sugerir que la información sobre las mujeres es necesariamente información sobre los hombres, que un estudio implica al otro. Este uso insiste en que el mundo de las mujeres es parte del mundo de los hombres, creado en él y por él. Este uso rechaza la utilidad interpretativa de la idea de las esferas separadas, manteniendo que el estudio de las mujeres por separado perpetúa la ficción de que una esfera, la experiencia de un sexo, tiene poco o nada que ver con la otra. Además, género se emplea también para designar las relaciones sociales entre sexos. Su uso explícito rechaza las explicaciones biológicas, del estilo de las que encuentran un denominador común para diversas formas de subordinación femenina en los hechos de que las mujeres tienen capacidad para parir y que los hombres tienen mayor fuerza muscular. En lugar de ello, género pasa a ser una forma de denotar las “construcciones culturales”, la creación totalmente social de ideas sobre los roles apropiados para mujeres y hombres. Es una forma de referirse a los orígenes exclusivamente sociales de las identidades subjetivas de hombres y mujeres. (Scott 1990, 27)

La relación entre los medios de comunicación y la construcción social de las diferencias fundamentadas en el sexo ha sido analizada con amplitud desde el inicio de este tipo de investigaciones. La capacidad de los medios de comunicación, entre ellos del cine, para recrear la realidad y configurar y moldear el inconsciente colectivo cuenta con un amplio refrendo en el ámbito de la Teoría de la Comunicación, en sustento de la idea de que conocemos el mundo que nos rodea no sólo a partir de la experiencia directa sino también, en gran medida, en función de cómo lo parcelan, sintetizan, retratan y muchas veces incluso modelan de manera interesada los medios.

Entre las principales corrientes teóricas que apoyan el punto de partida de este estudio figura la teoría del cultivo acuñada por George Gebner, según la cual los medios, particularmente la televisión, ofrecen una imagen de la sociedad bastante coherente y repetitiva que no responde a la realidad pero que condiciona en gran medida las creencias que sobre ella posee el

público, en mayor medida cuanto más expuesto está a dichos mensajes (Morgan 2008). La teoría sobre los usos y gratificaciones (Sherry y Boyan 2008) lleva a suponer –a partir del influyente estudio de 1974 de Katz, Blumler y Gurevitch– que la propuesta mediática ha de guardar bastante afinidad con las ideas preconcebidas de los espectadores.

Partiendo de estas ideas, la presente investigación pretende detectar los estereotipos existentes tras la imagen que las películas de ficción ofrecen de las mujeres periodistas, entendiendo que dicha imagen es no sólo un reflejo de la realidad social contemporánea a su época sino que también contribuye a reforzarla o, llegado el caso, a modificarla. Se entiende así que el retrato que hace el cine de las mujeres periodistas nace, al tiempo que refuerza, el imaginario del público sobre las periodistas como profesionales, como mujeres y, sobre todo, como mujeres profesionales.

0.1.1 Delimitación del marco temporal

El periodo de tiempo elegido para el estudio son los años 90. La primera razón para esta delimitación temporal es que en esta década se estabiliza el proceso de incorporación masiva de las mujeres al periodismo iniciado en los años 80. Parecía por ello *a priori* interesante (y así se ha confirmado) aclarar cuál fue la reacción de la industria cinematográfica ante un proceso social y laboral paralelo que experimentaba en esos años su momento de mayor auge, con la perspectiva que da el contar con casi otra década de por medio.

Desde dicha distancia se sabe, por ejemplo, que la evolución final del mencionado proceso de incorporación de la mujer a los medios de comunicación ha sido, al menos por ahora, menos igualitaria de lo que se podía pensar mientras se estaba viviendo. En 1990 las mujeres periodistas representaban el 27% de la profesión en el mundo occidental, mientras que diez años más tarde el porcentaje había ascendido a un 38%, una cifra en torno a la cual se encuentra consolidado en la actualidad (Frölich y Ludwig-Maximilians 2007, 165). En Estados Unidos, la cuota de mujeres en la profesión permanece estable en torno al 34% desde principios de los años 80, a pesar de que a finales de dicha década los investigadores preveían que en diez años se produciría una clara feminización de algunos campos de la comunicación como las relaciones públicas (Frölich y Ludwig-Maximilians 2007, 163). En una investigación realizada por primera vez en los 80 y revisada a mediados de los 2000, Ramona Rush demostró la validez y permanencia de su hipótesis, bautizada como R^3 (Ratio of Recurrent and Reinforced Residuum), según la cual la proporción entre hombres y mujeres en los medios tiende a mantenerse estable en torno al 1/4:3/4 o 1/3:2/3, a pesar del protagonismo que los estudios de “género” han cobrado desde los 80 y a la pareja mayor concienciación social sobre estos asuntos (Rush, Oukrop y Sarikakis 2005).

En el caso de España, en los 90 se produce un avance mucho más rápido y significativo, ya que si en 1990 sólo el 17% de los periodistas eran mujeres, en cuatro años el porcentaje había ascendido al 25% y a finales de la década de situaba en un 43% (Canel, Rodríguez Andrés y Sánchez Aranda 2000, 13).

Estas cifras permiten hablar de una cierta “feminización” de la profesión (Ufarte Ruiz 2007), pero no garantizan la igualdad. De acuerdo con las encuestas de la International Federa-

tion of Journalists (IFJ), si las mujeres periodistas representan en el año 2000 en Europa un 40% de la profesión, sólo el 3% de ellas ocupa puestos de responsabilidad que garantizan la toma de decisiones (Frölich y Ludwig-Maximilians 2007, 165). El caso español no supone una excepción, lo que lleva a los autores de un estudio realizado en 2004 a hablar de una “pseudo-feminización” de la profesión periodística en España, teniendo en cuenta que el avance en la presencia cuantitativa va acompañado de los siguientes factores:

a) La presencia de las mujeres en la profesión se caracteriza por una alta tasa de abandonos en comparación con la de los hombres; b) en las empresas ocupan posiciones de escasa responsabilidad; c) tienen mayor presencia en sectores de la comunicación considerados periféricos o de escasa influencia social; y d) sus trayectorias profesionales están marcadas por los cambios hacia espacios profesionales menos visibles pero más compatibles con su vida privada. (Soriano, Cantón y Díez 2005, 50)

Entre las razones aducidas por los distintos autores para explicar esta situación, que responde a la idea del “techo de cristal”, figura la de que “los hombres eligen a sus pares, hombres, para los puestos de decisión; los apoyan los directivos que también son en su mayoría hombres, y los departamentos o secciones que también están dirigidos por ellos” pero también al “proceso de la construcción de las identidades de género por medio del cual las mujeres ralentizan o incluso detienen su carrera profesional en la medida que deciden no postular a puestos de responsabilidad si ello conlleva dejar de atender su personalidad social, es decir, el cuidado de su familia”² (López Díez 2002).

En ese proceso de construcción de las identidades de género, los medios de comunicación juegan un papel predominante, de modo que se genera aquí un cierto efecto de “pescadilla que se muerde la cola”. Si el estudio de la presencia de las mujeres en el colectivo profesional de los periodistas despierta tanto interés por parte de los investigadores es sobre todo por la idea de que una mayor presencia femenina en los medios (y sobre todo en los puestos de decisión) podría conllevar también una mayor visibilidad de las mujeres como sujetos de la información y una mayor sensibilidad hacia ámbitos tradicionalmente femeninos.

Women journalist themselves are often rather ambivalent about pursuing a feminist or even a woman-focused journalism. (...) Some studies, which look at, say, the extent to which women journalists are more likely to seek out women sources for stories, argue that women media practitioners *do* make a difference (...) but my own work suggests, in concert with Arthur's (1994), that gender on its own is not enough to provoke a culture shift in the newsroom. Even where there *is* a will for change from within, exogenous factors such as a harsher economic climate that threatens the bottom line, can stall or even reverse those tentative shifts.³ (Ross 2008, 293)

² En la ficción contemporánea existen numerosos ejemplos de refuerzo de dicha personalidad social. Casi finalizada la primera década del siglo XXI, puede citarse el capítulo 13 de la quinta temporada de la serie *Desperate Housewives*, emitido en Estados Unidos la primera semana de febrero de 2009, en el que Lynette se enfrenta, retroactivamente, a un conflicto entre su trabajo y sus hijos que se salda a favor de los últimos en la forma de “toma de conciencia” por parte del personaje de qué es realmente importante en y para su vida.

³ A menudo las propias periodistas se muestran bastante ambivalentes ante la idea de perseguir un enfoque feminista o incluso de hacer un periodismo centrado en la mujer (...) Algunos estudios, que buscan en qué medida las periodistas son más propensas a recurrir a fuentes femeninas para sus historias, sostienen que el hecho de que haya mujeres profesionales en los medios de comunicación crea una diferencia (...) pero mi propio trabajo indica (...) que el sexo por sí mismo no es suficiente para provocar un cambio cultural en las Redacciones. Aun cuando exista una voluntad de cambio desde dentro, los factores exógenos, tales como un

Como ya indica la propia Ross, la mayoría de los estudios apuntan, por el contrario, que las mujeres sí abordan su trabajo informativo de un modo diferente al de sus colegas varones, aportando nuevos puntos de vista, tal y como se desprende, por ejemplo, del estudio de Minelle Mahtani publicado en el mismo volumen que el de Ross (Minelle 2008, 304). Mahtani desarrolla una idea que resulta muy reveladora: según ella, dentro de las Redacciones se promueve una cierta imagen de la mujer que sirve para que el aumento de la presencia femenina no cambie la situación de poder o influencia. Esta imagen es bautizada por la autora como la “mujer atractiva y segura”, un tipo de persona que, en su opinión, no desafía (de manera deliberada) la autoridad masculina (Minelle 2008, 305) y se contenta con puestos secundarios, pero próximos a las altas jerarquías en la cadena de mando. Esta situación genera también una falta de modelos dentro de las empresas periodísticas para las jóvenes redactoras, entre las cuales se está produciendo un masivo abandono de la profesión (Minelle 2008, 306-307) (Thiel Stern 2007, 137). Así, en lugar de la antigua oposición frontal a la incorporación de la mujer a la práctica laboral, estos estudios apuntan que existen modos más sutiles de desanimar el avance profesional de las mujeres, generando una imagen según la cual las mujeres que “triunfan” en la profesión permanecen en puestos secundarios y asumen los puntos de vista y directrices masculinas.

Con este panorama tiene lógica plantearse cómo contribuye el cine a dicha imagen. Las características intrínsecas del relato cinematográfico propician la utilización de personajes y situaciones estereotipadas que facilitan un rápido reconocimiento e identificación por parte del público. Los matices, que consumen tiempo de relato, son a menudo sacrificados en aras del dinamismo narrativo, sobre todo en el cine más comercial. Cabe por tanto preguntarse si el medio cinematográfico ha elaborado un estereotipo de la mujer periodista y, en su caso, cuáles son los rasgos que lo definen. La clarificación de este aspecto constituye un buen modo de evidenciar cuál es la imagen que la sociedad posee de las mujeres periodistas, puesto que los personajes representados en un filme de ficción son creaciones intencionadas que revelan prejuicios, lugares comunes y creencias generalizadas, se expresen o no de forma consciente.

Así, en resumen, el haber elegido como *corpus* de análisis la última década del siglo XX, desde 1990 a 1999, por las razones extra-cinematográficas antes mencionadas, permite abordar cómo el medio cinematográfico afronta la incorporación definitiva de la mujer a un sector profesional casi un siglo después de que se iniciara de manera rotunda dicho proceso, pero también obtener una cierta perspectiva histórica en la evolución de la representación cinematográfica de las periodistas.

0.1.2 Delimitación del colectivo estudiado

La relación entre cine y medios de comunicación es y ha sido muy intensa desde casi los orígenes del medio cinematográfico. Las etiquetas “Periodismo” y “Medios de Comunicación” aparecen en bases de datos y catálogos fílmicos como un subgénero cinematográfico, la relación entre periodismo y cine ha dado pie a la organización de diversos ciclos cinematográficos (Castellano Montero 1994, 4), y existe incluso una incipiente discusión teórica sobre la perti-

clima económico más severo que amenace la parte más débil en el ámbito laboral, puede estancar o incluso revertir los cambios provisionales. (Ross 2008, 293)

nencia de referirse al “cine de periodistas” como un género o un subgénero (Rodríguez Merchán, A modo de editorial. Cine de papel 2006) (Ness, From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography 1997) (Ehrlich, Journalism in the movies 2004) (Ehlers 2006) (De Felipe y Sánchez-Navarro 2001). Sin entrar en dicha polémica, la mera existencia de la misma revela que las relaciones entre el cine y el periodismo son lo bastante habituales como para ofrecer una base cuantitativa lo suficientemente importante como para emprender un estudio como éste.

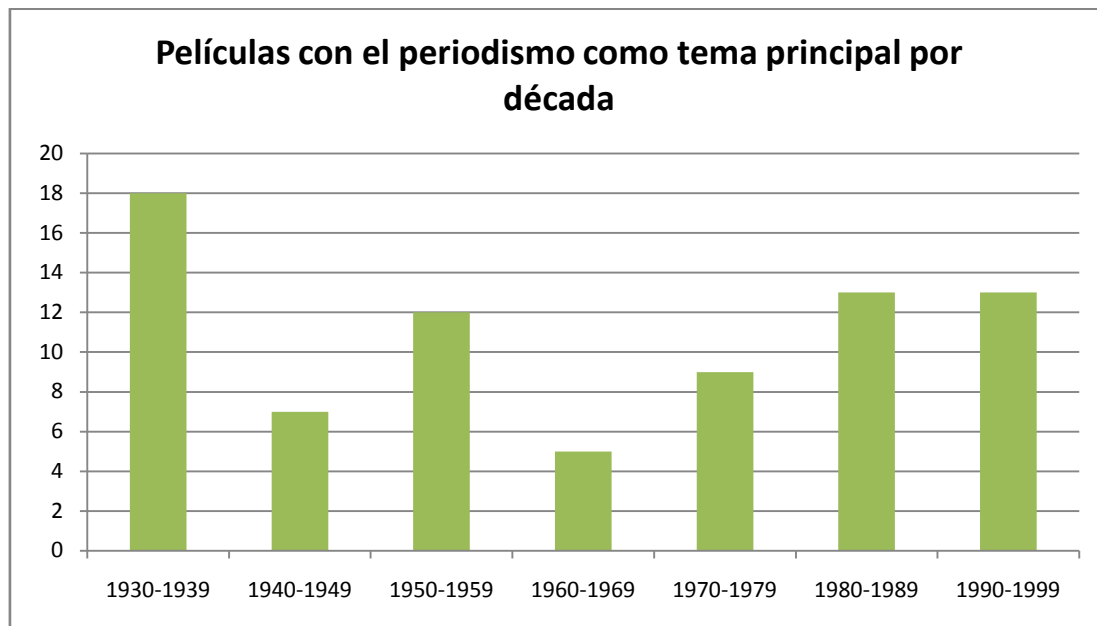


Gráfico 0-1. Películas con el periodismo como tema principal agrupadas por década. Fuente: elaboración propia a partir de los títulos reseñados en el Anexo I, sobre películas con el periodismo como tema central

Una primera aproximación evidencia que el interés de los espectadores (o de la industria) por la profesión está sujeto a variaciones: mientras que en algunas décadas menudean las películas sobre periodistas, en otras son *rara avis*, como sucede en los 60.⁴ En concreto, a lo largo del siglo hay un momento en el que los periodistas van a tener especial protagonismo, sobre todo en términos numéricos: se trata de los años 30, una década en la que se produce, sobre todo desde Hollywood, un elevado número de títulos sobre periodismo. Tanto es así que este periodo va a centrar buena parte de los estudios realizados sobre el particular hasta el momento, al tiempo que algunos autores se referirán a los filmes realizados en estos años como a un género propio denominado “cine de periodistas” (Robards 1990, 131):

The Front Page is the prototype of the journalism movie genre. It was not the popular culture’s first depiction of the press; many novels, plays and silent films preceded its 1928 Broadway premiere. However, Ben Hecht and Charles MacArthur’s tale of a reporter who tries to escape journalism for marriage and an advertising career firmly established such familiar characters as the cynical press corps, the conniving editor who stops nothing for a story and the feckless newshound wildly unsuitable for matrimony or any other conventional relationship. As such, it

⁴ En el Gráfico 0-1 se ve que en los años 40 se registró un periodo de recesión en el estreno de títulos con el periodismo como tema central. Este dato es sin embargo engañoso y guarda más relación con el periodo más duro de la censura franquista en España y con el bloqueo de la posguerra que con el verdadero estado de la producción cinematográfica.

might be seen as an act of revenge perpetrated by two bitter ex-journalists on their former trade.⁵ (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 20)

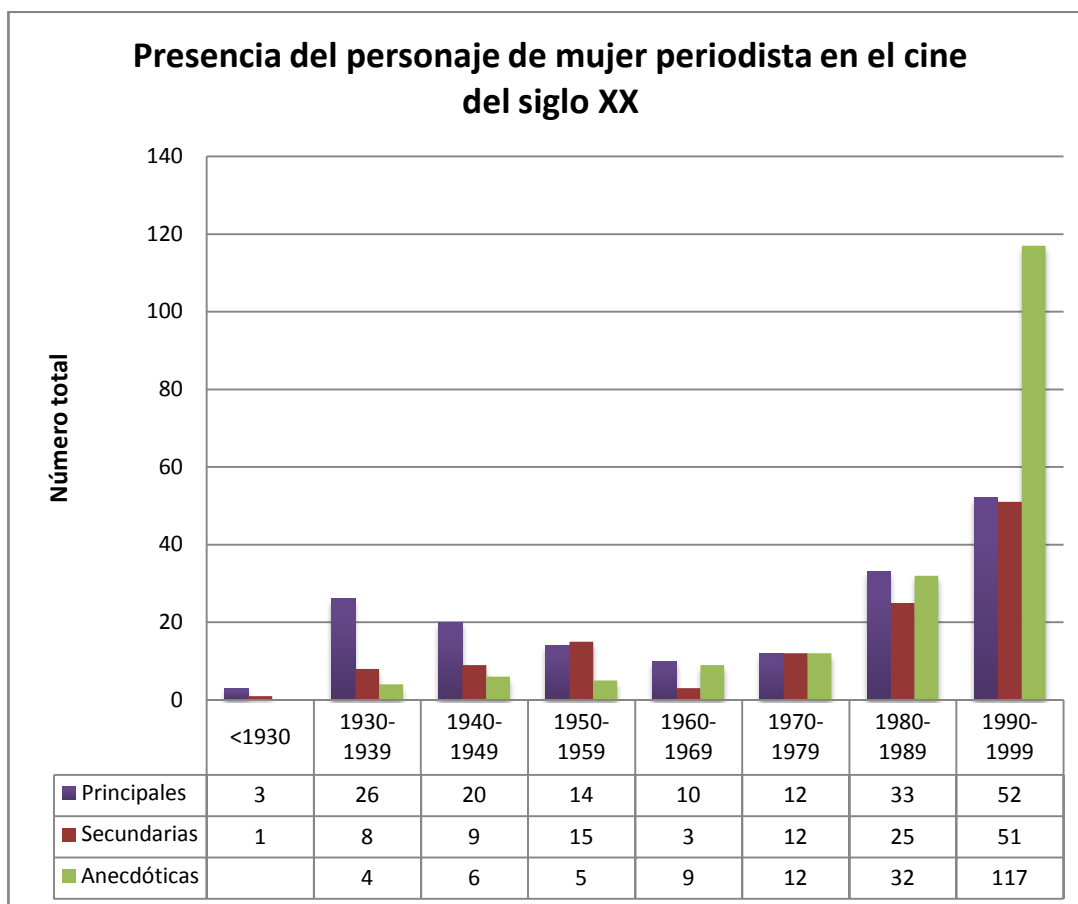


Gráfico 0-2. Películas en las que aparecen personajes de mujeres periodistas como personajes principales (protagonistas, coprotagonistas, antagonistas), secundarias y anecdóticas en el cine del siglo XX por décadas. Fuente: elaboración propia

Con los años 60 como momento de menor popularidad de los periodistas cinematográficos, a medida que se avanza en el siglo los medios de comunicación recuperan un papel importante en la ficción cinematográfica, hasta que a partir del año 2000 se registre una nueva edad de oro, al menos en términos cuantitativos.

Los datos manejados corresponden a películas estrenadas en una sala de cine comercial en España o, lo que es lo mismo, indexadas en la base de datos del Ministerio de Cultura de películas calificadas para su estreno en cine⁶. Muchos de los filmes sobre periodistas de los

⁵ *The Front Page* es el prototipo del género “películas de periodistas”. No es el primer retrato de la prensa realizado en la cultura popular; muchas novelas, obras de teatro y películas mudas precedieron a su estreno en Broadway en 1928. Aún así, el relato de Ben Hecht y Charles MacArthur de un reportero que trata de escapar del periodismo a través del matrimonio y una nueva carrera en el sector de la publicidad estableció con firmeza unos personajes tan familiares como el cínico batallón de periodistas, el director intrigante que no se detiene ante nada por una historia y el irresponsable caza-noticias salvajemente incapacitado para el matrimonio o cualquier otra forma de relación convencional. Como tal, podría ser visto como un acto de venganza perpetrado por dos ex periodistas resentidos contra su anterior oficio. (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 20)

⁶ El requisito de que las películas hayan sido estrenadas en España se siguió escrupulosamente para todos los títulos que conforman el *corpus* de análisis principal, esto es, para las cintas de los años 90. Sin embargo, en algunos filmes anteriores citados en el cuerpo de la tesis e incluidos en los listados que dan pie a distintos análisis cuantitativos, se estableció alguna excepción con el fin de evitar una distorsión externa a la industria cinematográfica e incompatible con la realidad cultural y social posterior. Así, a finales de los años 30 y duran-

años 30 no llegaron a estrenarse aquí en su momento y hoy resultan ilocalizables y desconocidos para el público. Sirva como ejemplo la serie de *Torchy Blane*, nueve películas protagonizadas en su mayoría por Glenda Farrell y que jamás se vieron en España, ni en cine ni, más tarde, en vídeo o televisión.⁷

Así, pues, teniendo en cuenta el panorama cinematográfico mundial visto desde España, los 90 no destacan por una abundancia llamativa de títulos en los que el periodismo desempeñe

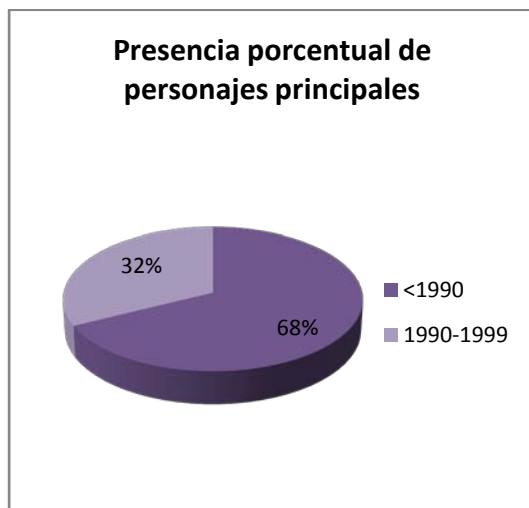


Gráfico 0-4. Presencia porcentual de las mujeres periodistas como personajes principales (protagonistas, coprotagonistas y antagonistas) en la década de los 90 con respecto al resto del siglo XX. Fuente: elaboración propia

un papel protagonista. Sin embargo, la década se vuelve de especial relevancia en términos cinematográficos⁸ a efectos de esta tesis si se tiene en cuenta la presencia de personajes de mujeres periodistas en el cine en general, sea cual sea el género o temática de las películas en que aparecen.⁹ De este modo, el Gráfico 0-2 refleja, exceptuando el pico inicial de los años 30 y 40, la progresión creciente a lo largo del siglo del peso cuantitativo de las mujeres periodistas pero, sobre todo, el enorme salto cuantitativo representado por los años 90, una década en la que el número de mujeres periodistas se dispara con respecto a los años precedentes.

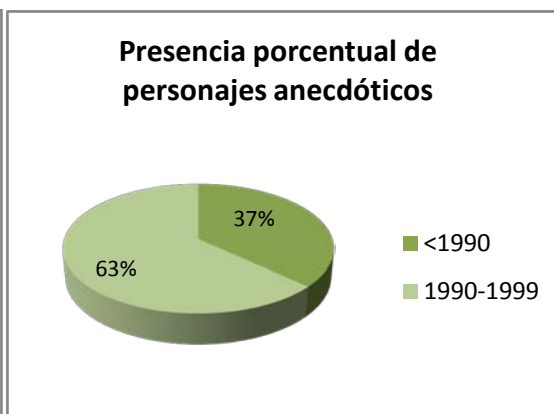
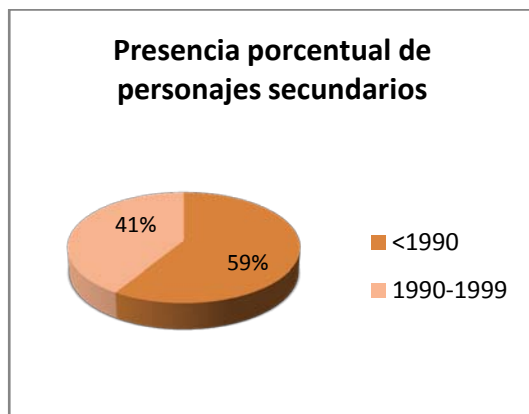


Gráfico 0-3. Presencia porcentual de las mujeres periodistas como personajes secundarios y como personajes anecdóticos en la década de los 90 con respecto al resto del siglo XX. Fuente: elaboración propia

Si se toman los datos de todo el siglo y se compara con ellos los de la década de los 90, esta evolución cuantitativa resulta aún más evidente. El Gráfico 0-4 muestra cómo casi la terce-

te los años 40 se produjeron y estrenaron en todo el mundo varios filmes que no llegaron a las salas españolas por problemas con la censura. Algunas de estas películas son sobradamente conocidas en la actualidad por el público español gracias a su relevancia cinematográfica, como es el caso de *Women of the year* (La mujer del año), (George Stevens, 1942), *A Woman Rebels* (Una mujer se rebela), (Mark Sandrich, 1936), *Arise, my love* (Adelante, mi amor), (Mitchell Leisen, 1940), *Park Row* (Samuel Fuller, 1952) o *Deadline USA* (El cuarto poder), (Richard Brooks, 1952), entre otras.

⁷ Esta serie de largometrajes constituye precisamente el tema central del libro de Howard Good, *Girl reporter*, el único volumen publicado hasta el momento sobre la mujer periodista en el cine.

⁸ Las razones extra-cinematográficas se han expuesto en la página 3.

⁹ El listado completo de títulos manejados figura en el Anexo II.

ra parte de las periodistas con rol principal se concentran en esos años, pero, sobre todo, el peso de la década de los 90 con respecto al resto se acentúa en los personajes menores, divididos en secundarios y anecdóticos¹⁰ en función de su relevancia en el desarrollo de la trama (ver pág. 183). En el caso del primer grupo, el 41% de las secundarias periodistas de todo el siglo XX se concentra en la última década de los 90 (Gráfico 0-3). Por último, con 117 películas que incluyen personajes anecdóticos, los 90 adquieren el protagonismo indiscutible de la década en este epígrafe con una relación porcentual del 63% para los años 90, frente al 37% del resto del siglo. Este último apartado no refleja sólo, no obstante, una realidad con respecto a las mujeres periodistas en el cine, sino también la tendencia hacia el aumento del tamaño de los repartos en los largometrajes.¹¹

A medida que el cine evoluciona, el intento de búsqueda de la verosimilitud a través de la representación de la realidad lleva a los autores a elaborar guiones más cargados de personajes o, al menos, a que aparezcan personas en el entorno de las tramas principales como una mera constatación de la realidad. (Gutiérrez San Miguel 2006, 34)

Además, en este caso, la nutrida presencia de periodistas como personajes anecdóticos refleja también la cada vez mayor presencia de los medios de comunicación en distintos ámbitos de la vida cotidiana de los ciudadanos, tal y como se analizará en el capítulo en el que se aborda la imagen global de los medios de comunicación ofrecida por el cine del siglo XX (página 70).

0.1.3 Justificación del estudio

La fructífera e intensa relación entre cine y periodismo aludida en páginas anteriores no se corresponde con una abundancia y profundidad de análisis pareja. En el capítulo sobre el estado del arte (página 12), se analiza el panorama bibliográfico existente en la actualidad, mientras que los capítulos 1 y 2 se repasan algunas de las principales conclusiones aportadas por dichos trabajos.

En la mayoría de los casos, los estudios existentes hasta el momento se centran sobre todo en esa primera época dorada de los años 30 y principios de los 40 y casi todos, debido a su fecha de publicación, se detienen a mediados de los 90, con especial hincapié, como principal referencia contemporánea, en el cambio en la consideración pública de los medios de comunicación registrada a mediados de los 70. Ello hace que la imagen de los periodistas cinematográficos que recogen reúna una serie de características que no se corresponden con lo que refleja el final de la década. Así, según estos trabajos, el periodismo resulta ser una profesión

¹⁰ De momento aquí se comparan títulos que contienen cada tipo de personajes, no el número total de personajes anecdóticos o menores de cada film. Es decir, al hablar de 111 en el total de anecdóticas en los años 90 se trata de 111 películas; el número de personajes, tal y como se verá, es sustancialmente mayor.

¹¹ Para probar tentativamente esta afirmación se hizo una consulta a IMDB en la que, como parte de un procedimiento totalmente aleatorio, se escogieron dos películas del Top 250. La que aparece en el puesto número 1 es un film del año 1994, *The Shawshank Redemption* (Cadena Perpetua), (Frank Darabont, 1994) y tiene un reparto integrado por 61 personajes. La primera película en blanco y negro y encuadrable dentro del "cine clásico" que aparece en el mismo listado es *12 angry men* (Doce hombres sin piedad), (Sidney Lumet, 1957), en la cual hay 17 personajes. Se trata, no obstante, de una generalización y no de una norma. Por ejemplo, *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), iguala en número de personajes a *The Shawshank Redemption*, pero, por lo común, las películas de final de siglo, o al menos aquellas con las que se ha trabajado en esta tesis, tienen un reparto mayor que las de la primera mitad.

masculina (los datos que aportan son más que concluyentes a pesar de las afirmaciones de algunos de sus autores en sentido contrario), repleta de individuos solitarios, independientes, a caballo entre la canallesca y el heroísmo y dedicados sobre todo a la prensa escrita.

La imagen que el cine ofrece de los periodistas terminando el siglo no tiene sin embargo nada que ver con dicho personaje tan emparentado con el detective de cine negro. En los años 90 los medios de comunicación se vuelven omnipresentes y cotidianos, su protagonismo (al menos para el cine) sufre un importante desplazamiento hacia la televisión y sus representantes cinematográficos se convierten en un porcentaje muy elevado en mujeres frías y ambiciosas, dispuestas a todo por su profesión y con una presencia física impecable, bastante alejada de la figura del reportero borrachín de vida noctámbula.

En cuanto a la bibliografía sobre las periodistas, en España se ha publicado un artículo (en inglés) que aborda, en términos generales, la imagen de las mujeres periodistas en el cine desde sus orígenes hasta la actualidad y que constituye el único análisis sobre este tema realizado aquí hasta el momento (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. Women Journalists in the Cinema 2008). En Estados Unidos existe sólo un libro sobre el particular que, por otra parte, se centra en el personaje de Torchy Blane o, lo que es lo mismo, en el cine de los años 30. Dicho volumen ofrece una interesantísima contextualización del asunto *a posteriori* que incluye como título más reciente uno de 1996 (el libro se publicó en 1998). Asimismo, en el ámbito anglosajón existen algunos artículos, bien en libros bien en publicaciones especializadas, así como dos tesis y una tesina sobre las periodistas cinematográficas pero, tal y como se verá en los correspondientes epígrafes, no cubren en ningún caso el ámbito de estudio que aquí se propone.

First appearing in such early movies as "Delivering Newspapers" (1903), journalists have been a Hollywood mainstay. They appear not only in their own genre –the 30s newspaper movie– but are featured regularly in almost every other film genre from westerns to science fiction. As reporter, editor, columnist, foreign correspondent, newsreeler, press agent, picture-snapper and broadcaster, the journalist also represents one of the few film professions where women have almost equal status with men.¹²(Robards 1990, 131)

Esa presunta equidad que afirma Robards, con la que coincide en buena medida, aunque con matices un pequeño grupo de autores (Ness, From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography 1997) (Ehlers 2006), y contra la que otros se manifiestan de manera rotunda (Ghiglione, The American Journalist: Fiction Versus Fact 1991) (Ghiglione, The American Journalist: Paradox of the Press 1990) (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998), es una de las cuestiones abordadas en este trabajo.

Tal y como se verá a lo largo del mismo, los personajes femeninos en el ámbito periodístico profesional a lo largo del siglo XX han aparecido representados en general en un

¹² Los periodistas, que aparecen por primera vez en películas tan tempranas como "Delivering Newspapers" (1903), han sido uno de los temas recurrentes de Hollywood. Aparecen no sólo en su propio género –el cine de periodismo de los 30– sino que también son retratados regularmente en casi todos los restantes géneros cinematográficos, desde los westerns a la ciencia ficción. Como reporteros, editores, columnistas, corresponsales en el extranjero, documentalistas, agentes de prensa, paparazzi o locutores de radio, los periodistas también representan uno de las pocas profesiones filmicas en las que las mujeres tienen casi el mismo estatus que los hombres. (Robards 1990, 131)

número mucho menor que los personajes masculinos, desempeñando en la mayor parte de los casos roles mucho más secundarios (profesionales y cinematográficos) y han sido retratados de modo casi siempre más negativo. En el caso de los 90, la representación de personajes femeninos aumenta de forma espectacular, pero el retrato que de ellos se hace es incluso menos favorable que en décadas precedentes.

La comparación es posible porque lo que sí es cierto es que el cine ha retratado con frecuencia a las mujeres periodistas, ya incluso desde sus orígenes. Tanto es así que la primera película sobre el tema localizada en el transcurso de esta investigación¹³ (un cortometraje, silente en este caso), está protagonizada por una reportera y no por uno de sus colegas varones.

Su título es *Miss Jerry* y data de 1894. Es lo que su autor (Black Junio-Diciembre 1895) denominó “picture play”,¹⁴ esto es, una sucesión de fotografías acompañadas de la lectura de un texto narrativo, con una cadencia de tres o cuatro imágenes cada minuto. En ella se narra la historia de una heroína fuerte e independiente, interpretada por Blanche Bayliss que, como conclusión, acepta renunciar a su propia carrera en pro de la de su amado y de la importancia del amor (Marteja s.f.), un modelo de comportamiento que aparece en varias periodistas a lo largo del siglo pero que prácticamente (que no del todo) ha desaparecido en los años 90.

Así y todo, que el cine recurra a representar mujeres periodistas no sería razón bastante para estudiarlas de no ser porque éstas –en lo que coincido con Joe Saltzman (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture* 2003, 1)– son un ejemplo perfecto del conflicto entre los valores tradicionales de la femineidad y los más agresivos modelos de comportamiento masculino considerados imprescindibles para el éxito profesional, aún más en un entorno tan vertiginoso como es el de la información, sobre todo si es diaria. Las periodistas constituyen, en este sentido, un ejemplo privilegiado de los principales conflictos asociados a la incorporación de la mujer al mercado laboral a lo largo del siglo XX.

The age-old dilemma of a career in journalism vs. a private life with family seems to be unresolved since most successful journalist find that the only way to be a success is to work at it 24 hours a day, leaving no time for personal relationships, marriage, parenting, or anything else that takes time from the seemingly unending professional work.¹⁵ (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture* 2003, 7)

0.1.4 Problema central y objetivos generales

En función de lo dicho hasta aquí, el problema central de esta investigación queda planteado como sigue:

¹³ Esta película no se menciona en ninguno de los trabajos sobre periodismo y cine mencionados en la bibliografía. Sí la recoge, aunque sin mayores comentarios, *The Image of the Journalist in Popular Culture (IJPC) Database*®, una extensísima base de datos integrada por 64.632 entradas en la versión con la que se trabaja en esta tesis y en la que figuran películas, series de televisión, novelas, comics, etc. con algún personaje relacionado con el periodismo o en las que aparezca algún elemento relacionado con la comunicación de masas, incluidos los propios medios como objetos.

¹⁴ Muchos años más tarde Chris Marker hizo un experimento semejante al que bautizó como “fotonovela”: *La Jetée* (El muelle), (Chris Marker, 1962).

¹⁵ El viejo dilema entre una carrera periodística y una vida privada con familia parece no haberse resuelto desde el momento en que los más famosos periodistas consideran que el único modo de tener éxito en el trabajo es dedicarle 24 horas al día, sin dejar tiempo para relaciones personales, matrimonio, paternidad o cualquier otra cosa que requiera restarle tiempo al aparentemente interminable quehacer profesional. (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture* 2003, 7)

¿Cuál es la imagen de la mujer periodista que ofrece el cine de ficción coincidiendo con la consolidación del proceso de incorporación de las mujeres a dicho sector profesional a finales del siglo XX?

Como problemas colaterales podemos enunciar los siguientes:

¿Existe un tratamiento estereotipado de las profesionales de la información en el cine? ¿Cuál o cuáles son los rasgos que definen dicho estereotipo (o estereotipos, en caso de sean más de uno)? ¿Es la imagen que ofrece el cine de las profesionales de la información favorable o desfavorable? ¿Pesa más el elemento de género o el profesional en dicho retrato? ¿Están las periodistas representadas en igualdad de condiciones (en términos tanto narrativos como profesionales) que sus colegas varones? ¿Da el cine mayor visibilidad a determinadas actividades o sectores profesionales que a otros? ¿Ha avanzado a lo largo del siglo XX el retrato cinematográfico hacia una mayor equidad en la representación de los hombres y mujeres?

Los objetivos perseguidos en este trabajo son:

1. Elaborar una filmografía completa y sistemática de las películas estrenadas en salas de cine en España en las que aparecen hombres y mujeres periodistas entre 1990 y 1999 y de los roles narrativos que éstos desempeñan en las mismas.
2. Elaborar una filmografía completa y sistemática de las películas estrenadas en cine en España en las que aparecen mujeres periodistas a lo largo del siglo XX y de los roles narrativos que éstas desempeñan en las mismas.
3. Elaborar una filmografía completa y sistemática de películas que tratan el periodismo como tema central a lo largo de todo el siglo XX, con especial hincapié en la década de los 90.
4. Determinar si existe o no una visión sexista de las periodistas en su representación cinematográfica de ficción en los años 90, confirmando o desestimando las hipótesis de partida relacionadas con este aspecto.
5. Analizar el grado de visibilidad, así como los roles profesionales, atribuidos a las mujeres periodistas en películas estrenadas entre 1990 y 1999, comparándolos con los de sus colegas varones.
6. Detectar los estereotipos manejados por el cine de ficción entre 1990 y 1999 en la presentación de las periodistas profesionales o, al menos, los elementos comunes que presenten dichos personajes.
7. Elaborar una tipología de personajes que sirva como resumen y clarificación a la hora de abordar cuál es la imagen que de la mujer periodista profesional ofrece el medio cinematográfico.
8. Prestar especial atención a las producciones españolas, hasta ahora ajenas a una investigación de estas características.

0.2 Estado del arte

El análisis sobre el estado del arte se ha organizado en torno a grandes bloques temáticos directamente relacionados con el tema de la tesis. Así, se parte de un repaso de la situación

bibliográfica existente en el momento de elaborar este estudio con respecto a la construcción social de las diferencias sexuales a través de los medios de comunicación para, en un siguiente nivel, centrarse en los trabajos existentes sobre el particular relacionados más en concreto con el medio cinematográfico.

Ya más próximos al tema de la investigación, se dedican dos subepígrafes a repasar las publicaciones existentes sobre la relación entre cine y periodismo, distinguiendo entre las originadas en España y las surgidas en el ámbito anglosajón, en donde se concentra el grueso de la investigación sobre dicho asunto. El siguiente subepígrafe se ocupa de los trabajos dedicados al análisis de la mujer periodista en el cine, completado por un breve repaso a otros estudios sobre la imagen de las mujeres periodistas en otras manifestaciones de la cultura popular (comic, novela, etc.).

En lo que respecta al marco general, la relación entre la construcción social de las diferencias sexuales y los medios de comunicación constituye un tema recurrente en la investigación norteamericana a partir de la década de los 70.

In the US in particular, but also in other parts of the world, the type, quality, and number of images of women in various fictional and nonfictional genres (in film, television, and magazines especially) have been well documented since the 1970s. Consistently, such research documents women's subordinate status to men, demonstrated by their key absences (such as in news) and attention to physical appearance or domesticity (such as in commercial advertising).¹⁶ (Rakow 2008)

Una búsqueda en el catálogo de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos (The Library of Congress website s.f.) arroja un resultado de 399 títulos, entre los cuales algunos de los que más repercusión académica han tenido son *Gender, media and identity* (Gauntlett 2008), *Gender, Race, and Class in Media: a Text-Reader* (Dines y Humez 2002) o, en un nivel más divulgativo, *Gendered Lives* (Wood 2008), uno de cuyos capítulos está dedicado a los medios de comunicación.

En España, donde se han generado muchos menos estudios de este tipo que en Estados Unidos –por otra parte referente mundial en la investigación sobre los medios–, se contabilizan desde los 80 casi noventa monografías específicas sobre el análisis de los medios de comunicación con este enfoque (Asociación Española de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación (AMECO) s.f.). Estos estudios suelen referirse bien a la propia estructura de la profesión periodística, como algunos de los citados arriba (página 3), bien a la imagen que de los hombres y mujeres ofrecen la prensa, la televisión y la publicidad.

La representación de la mujer en la ficción narrativa ha sido hasta ahora un ámbito de estudio mucho menos explorado en España. No ocurre lo mismo en Estados Unidos, donde de nuevo la bibliografía generada al respecto es apabullante. El *Media Resources Center*¹⁷ de la

¹⁶ Particularmente en Estados Unidos, pero también en otras partes del mundo, el tipo, la calidad y el número de imágenes de las mujeres en varios géneros de ficción y no ficción (principalmente en cine, televisión y revistas), han sido ampliamente documentados desde los años 50. De forma recurrente, las investigaciones realizadas han documentado la imagen subordinada de las mujeres con respecto a los hombres, manifestada a través de su ausencia en entornos cruciales (tales como las noticias) y de la atención a su aspecto físico y a la domesticidad (como ocurre en la publicidad). (Rakow 2008)

¹⁷ Centro de Recursos sobre los Medios

Universidad de California permite acceder a un listado bibliográfico compuesto por más 350 títulos sólo bajo el epígrafe “Cine, mujeres y representaciones de género: Libros”. El sitio incluye también un listado hemerográfico y otro dedicado a las mujeres en la industria fílmica (University of California, Berkeley 1996-2007). Entre los títulos citados se encuentran análisis diversos de la imagen de la mujer, enfocados por géneros cinematográficos, épocas, estereotipos, nacionalidades o, con frecuencia, relacionados con otros factores tradicionalmente discriminatorios tales como la raza o la orientación sexual. Sin embargo, en este exhaustivo listado, incluyendo en este caso también los artículos, sólo figura un libro sobre la imagen de las mujeres periodistas en el cine (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998), a pesar del elevado número de trabajos sobre la mujer y el periodismo por un lado y, por otro, del enorme interés académico que despierta el modo en que el cine representa a las mujeres.

En España las monografías sobre la imagen de la mujer en el cine son tan escasas que es posible reseñarlas casi todas. Entre ellas figuran estudios sobre colectivos como *La imagen de la mujer andaluza en el cine español* (Ruiz Muñoz y Sánchez Alarcón 2008), tipologías cinematográficas: *Diosas del celuloide. Arquetipos de género en el cine clásico* (Rodríguez 2006), cuestiones concretas como la “violencia de género” (Bernárdez Rodal 2008) o periodos de tiempo determinados.

En concreto, los 90 son los que han merecido una mayor atención bibliográfica hasta el momento o, mejor dicho, son la única época que protagoniza en España algún libro sobre la imagen de la mujer en el cine (dos, en este caso). El primero de ellos, *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*, se centra en las relaciones personales entre hombres y mujeres mostradas por el cine de dicha década, contextualizándolas con un análisis en el que se incluyen, por ejemplo, las profesiones de los personajes femeninos, los roles narrativos que desempeñan, etc. Entre las conclusiones de este estudio puede destacarse, por llamativa, que la ocupación más habitual de los personajes femeninos no protagonistas es la de prostituta o chica de alterne (P. Aguilar 1998, 65-66). Por su parte, Eva María Lema Trillo contrasta en su tesis sobre *Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000* su lectura sobre la imagen cinematográfica de los hombres y las mujeres con una investigación empírica sobre cómo perciben los jóvenes espectadores españoles dichos modelos.

A este listado cabría añadir un libro muy interesante publicado en castellano sobre el tema: *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952* (Tuñón 1998), ya que, aunque se trata de un estudio que abarca una época muy concreta en otro país, el rigor del análisis que ofrece permite que se convierta en un recomendable punto de partida para un trabajo con este enfoque, así como una monografía publicada en Oxford, no traducida al castellano, sobre feminismo y cine en España (Martin-Márquez 1999).

Por último, cualquier estudio sobre la imagen de la mujer en el cine ha de tener como referencia los textos ya clásicos de De Lauretis (Alicia ya no. *Feminismo, semiótica, cine* 1992), Mulvey (*Visual Pleasure and Narrative Cinema* 1975), Kaplan (*Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara* 1998) y, aunque de manera más tangencial para este análisis, Annette Kuhn (*Cine de mujeres: Feminismo y cine* 1991), que han sentado las bases de la denominada Teoría Fílmica Feminista. De aplicación más directa para este trabajo (y así se hace constar en los

capítulos correspondientes), son dos libros muy difíciles de conseguir hoy en España, ya que no sólo no existe traducción en español sino que las ediciones originales (y únicas disponibles) están agotadas en Estados Unidos: *Popcorn Venus* (Rosen, *Popcorn Venus. Women, movies and the american dream* 1974) y *From Reverence to Rape* (Haskel 1974), monografías pioneras en el análisis y estudio de los estereotipos femeninos en la gran pantalla.

0.2.1 Estudios sobre cine y periodismo en España

Pese a que el periodista es un personaje muy habitual en el cine y responde a estereotipos reconocibles por el público, existen en paralelo pocos trabajos sobre su imagen en el medio cinematográfico. De hecho, en los publicados en España existe un consenso casi generalizado sobre la llamativa escasez de fuentes bibliográficas acerca del tratamiento de los medios de comunicación en el cine, en especial en el ámbito hispano.

La referencia más antigua sobre este tema es “O periodismo visto polo cine” (Llorca Freire 1991), un breve artículo de cinco páginas que hace un recorrido por algunos de los títulos cinematográficos más importantes de la historia del cine en los que desempeñan un papel central el periodismo y/o los medios de comunicación. Llorca Freire incluye un breve resumen del argumento de cada uno de ellos, tras una referencia inicial a la carencia de fuentes bibliográficas al respecto:

A historia do cine mundial ofrece importantes referencias do mundo da información, pero, curiosamente, apenas existen traballos monográficos sobre dito tema, cando nas publicacións especializadas se atopan numerosas reflexións sobre diferentes xéneros cinematográficos como, por poñer algúns exemplos, o “cine político”, o “cine histórico”, o “western” ou o “musical”.¹⁸ (Llorca Freire 1991, 72)

Aparte de la referencia al estado de la cuestión –que queda reforzada por la consulta de la bibliografía que acompaña al artículo, integrada sólo por trabajos sobre las películas mencionadas–, la cita de Llorca Freire apoya de manera implícita la consideración de las películas sobre periodistas como un género cinematográfico propio, un asunto sobre el que tratan varias de las monografías consultadas y que se debate en el epígrafe 1.1.1, a partir de la página 58.

Tres años más tarde, en 1994, se realiza el primero de seis proyectos fin de carrera sobre la imagen del periodismo y/o los periodistas en el cine presentados en la Universidad Pontificia de Salamanca. Los tres siguientes corresponden a los años 1995, 1996 y 1998, y otros dos datan del 2003, pero incluso en los últimos aparecen afirmaciones similares a la de Llorca Freire del 91 con respecto a la inexistencia de fuentes bibliográficas sobre el tema (González Suárez 2003, 6), entre otras cosas porque los más recientes no citan ninguno de los proyectos fin de carrera anteriores realizados en la misma facultad sobre el asunto.

El primero de ellos, realizado por Roberto Castellano Montero en 1994 bajo la dirección de Rosa Pinto Lobo, constituye un trabajo pionero sobre periodismo y cine en España. En él se ofrece la primera filmografía sobre el asunto publicada en castellano, con un total de 97 títulos

¹⁸ La historia del cine mundial ofrece importantes referencias del mundo de la información, pero, curiosamente, apenas existen trabajos monográficos sobre dicho tema, cuando en las publicaciones especializadas se encuentran numerosas reflexiones sobre diferentes géneros cinematográficos como, por poner algunos ejemplos, el “cine político”, el “cine histórico”, el “western” o el “musical”. (Llorca Freire 1991, 72)

comprendidos entre 1914 y 1994. Castellano Montero parte de la idea de que con un centenar de títulos sobre periodismo realizados durante un siglo desde estilos diversos y por directores variados, es imposible que el cine ofrezca una “imagen uniforme y única del periodista” sino que, por el contrario, aporta una “visión poliédrica” (Castellano Montero 1994, 4) de los profesionales de la información. Para analizarla el autor propone siete categorías, que abarcan retratos extremos –el periodista como villano y el periodista como héroe–, y también categorías profesionales (el corresponsal de guerra o el enviado especial) o elementos descriptivos como el perfil humano del periodista en el cine.

Más allá de lo pertinentes que puedan considerarse dichas categorías–muy semejantes, como habrá ocasión de comprobar más adelante, a las propuestas por Barris (Barris 1976)–, se trata de un estudio muy documentado e interesante, con conclusiones claras y bien argumentadas con algunas de las cuales coincido como, por ejemplo, la que establece el “predominio de la visión del periodista como villano en el cine” (Castellano Montero 1994, 69).

Un año más tarde, en 1995, Miguel Ángel Castro Carpintero aborda un estudio sobre *El periodismo visto por el cine norteamericano (1925-1955)* en el que bajo la dirección de Gloria M. García ofrece una nueva recopilación filmográfica, en este caso centrada en el periodo dorado. Castro Carpintero elabora su trabajo a partir de una muestra que ronda los cincuenta títulos, rescatados, según indica, mediante el análisis de las fichas y la bibliografía genérica sobre cine de la Filmoteca de Castilla-La Mancha. El autor insiste, como lo había hecho Llorca Freire, en la inexistencia de trabajos sobre el particular (Castro Carpintero 1995, 5), algo que en aquel momento resultaba ya no ser tan cierto porque aparte de varios estudios en lengua inglesa, cuyo repaso se acomete en el subepígrafe siguiente, existía ya el proyecto mencionado en el párrafo anterior.

En la misma línea, en 1996 Cristina Barrios Herranz analiza, sin mayor soporte bibliográfico, la imagen de los medios de comunicación norteamericanos,¹⁹ en concreto de la televisión, a través de las cuatro películas consideradas por la autora como las más significativas del periodo: *The China Syndrome* (El síndrome de China), (James Bridges, 1979); *Broadcast News* (Al filo de la noticia), (James L. Brooks, 1987), *Switching Channels* (Interferencias), (Ted Kotcheff, 1988) y *Hero* (Héroe por accidente), (Stephen Frears, 1992). (Barrios Herranz 1996, 1).

Alicia Santos Mestre pretende a su vez, en 1998, determinar si la imagen del periodista radiofónico presentada por el cine es diferente de la de sus compañeros de otros medios, para lo cual estudia la representación del mismo en cinco películas: *Radio Days* (Woody Allen, 1987), *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955), *American Graffiti* (George Lucas, 1973), *Good Morning Vietnam* (Barry Levinson, 1987) y, por último, *Solos en la madrugada* (José Luis Garcí, 1978), todas las cuales tienen en común, según la autora, la presentación del trabajo de este tipo de periodistas “en el marco de una sociedad en crisis” (Santos Mestre 1998, 85). Su conclusión es la de que el periodista radiofónico es el que sale peor parado dentro del retrato cinematográfico de los profesionales de la información en lo que respecta

¹⁹ Aunque el título del trabajo hace referencia a la imagen del periodista, la autora explicita en el primer párrafo de su estudio de que el objeto del mismo es la imagen de los medios y así está orientado.

a los elementos más superficiales de su caracterización, tanto por su aspecto físico, que desdice la imagen idealizada proyectada por los oyentes, como por lo excéntrico de sus comportamientos y actitudes en el mundo real pero que, en contrapartida, “sobresalen como los más íntegros dentro de un mundillo no muy ético, y además, los que más aman su trabajo y respetan el compromiso que adquieren, de una manera más personal que el resto, con todos aquellas que comparten los buenos y malos momentos, pasan su vida al lado de sus respectivas voces” (Santos Mestre 1998, 91).

En 2003 se publican otros dos proyectos fin de carrera sobre periodismo y cine. Uno es el ya mencionado de Lorena González Suárez, *Al filo de la noticia: la imagen del periodista en el cine*, sigue en gran medida la estructura de *Los chicos de la prensa* (Laviana, Los chicos de la prensa 1996), un libro que vio la luz a mediados de los años 90 y que durante una década fue la única monografía publicada sobre el tema en castellano. El otro, firmado por David Vega Álvarez, se titula *El reflejo del periodista en el cine* y su objetivo es la búsqueda y definición del estereotipo del periodista cinematográfico a través del análisis de dos películas: *The Front Page* (Primera Plana), (Billy Wilder, 1974) y *Tinta Roja* (Francisco J. Lombardi, 2000).

En cuanto a las monografías, la ya mencionada de Laviana se publicó en 1996 bajo el título de *Los chicos de la prensa* (Laviana, Los chicos de la prensa 1996), y, según indicaba su propio autor en la introducción, no pretendía ser “una recopilación académica de las relaciones entre el cine y la prensa [sino] simplemente, la visión personal de un periodista aficionado al cine sobre las películas en las que la profesión aparece reflejada” (Laviana, Los chicos de la prensa 1996, 13). Se trata, por tanto, de una obra de carácter divulgativo que en la actualidad se encuentra descatalogada, por lo que sólo es posible acceder a la misma a través de bibliotecas o librerías de viejo.

Más reciente, pero también de escasa distribución, es *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*, (García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia, Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla 2006), un volumen que surge como acompañamiento del ciclo sobre cine y prensa escrita organizado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid en su edición de 2006. Más completo que sus predecesores, este libro sigue una estructura similar: propone un recorrido por distintos títulos estructurado en este caso de forma temática siguiendo las secciones habituales de un periódico: Política, Internacional, Sucesos, Radio y Televisión, etc. En él se entremezclan anécdotas y reproducciones textuales de diálogos, pero no se establece, al menos de forma explícita, una metodología sistemática, debido a que su finalidad es también divulgativa. No obstante, el capítulo introductorio (Rodríguez Merchán, A modo de editorial. Cine de papel 2006) ofrece un esbozo de planteamiento teórico al debatir sobre la oportunidad o no de considerar el cine de periodistas como un género propio.

No son mucho más abundantes los artículos académicos y el grueso de los mismos corresponden a un único y reciente equipo de investigación. Así, en 2007 este grupo liderado por Ofa Bezunartea publicó, desde la Universidad del País Vasco, un estudio sobre la ética de los periodistas cinematográficos (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, Periodistas de cine y de ética 2007) que forma parte, según se informa en la introducción, de un trabajo más amplio del que también surge, ese mismo año, otro artículo de los mismos autores, en este caso sobre las “re-

cetas cinematográficas” para el éxito periodístico (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico 2007). Estos dos artículos, que proponen una aproximación de tipo cuantitativo y cualitativo de la que se extraen conclusiones interesantes, se complementaron a finales de 2008 con la publicación de un trabajo sobre la imagen de las mujeres periodistas en el cine (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. Women Journalists in the Cinema 2008) que es, hasta donde yo sé, el único publicado en España. También en 2008 vio la luz un último artículo (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, Divismo y narcisismo de los periodistas en el cine 2008) surgido del mismo proyecto, en esta ocasión relacionado con el “divismo y narcisismo” de los periodistas cinematográficos –aquí identificado como “arrogancia” (ver página 315).

A su vez, Fernando de Felipe y Jordi Sánchez-Navarro proponen una nueva filmografía en “El periodismo como (sub)género cinematográfico: apuntes para una clasificación filmográfica” (De Felipe y Sánchez-Navarro 2001); Frías Delgado se ocupa de un tipo muy concreto de periodista, el deportivo, en su artículo sobre la imagen que de dichos profesionales ofrece el cine publicado en la revista *Latina* en 2003 (La relación entre cine y periodismo deportivo 2003), y Montse Mera ofrece una nueva aproximación global al tema en un artículo publicado en la revista *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* (Mera Fernández 2008).

Entre las actas del Congreso “Del periódico a la sociedad de la información” también figura una comunicación sobre la imagen de los periodistas en el cine, en la que su autor, Fernando Lara, articula su recorrido a través de cinco grandes temas: la defensa de la libertad de expresión, los medios de comunicación como núcleo de poder, la denuncia del sensacionalismo y la manipulación, el periodista como intermediario ante la realidad y el periodista como modificador de la realidad (Lara 2002, 276-280).

En lo que respecta a otros materiales, la relación entre el cine y la prensa ha sido un tema al que en España ha prestado bastante atención el diario *El Mundo*. Así, el número 117 del *Magazine* dominical de este diario incluía un especial sobre el tema integrado por dos artículos, uno de tipo genérico firmado por José Antonio Laviana (Los chicos buenos de la prensa 1998) y otro sobre la serie *Periodistas* (Globomedia 1998-2002), con motivo del estreno de la misma en televisión (Sánchez Navas 1998). En 2009, coincidiendo con su veinte aniversario, el diario inició un coleccionable semanal bajo el título “Edición Extra: el homenaje del cine al periodismo”, integrado por diez películas.²⁰

Hasta la ya mencionada investigación realizada desde la Universidad el País Vasco, ninguno de los trabajos, académicos o divulgativos, sobre el periodista cinematográfico se había

²⁰ Son: *The Front Page* (Primera Plana), (Billy Wilder, 1974); *Good Night and Good Luck* (Buenas noches y buena suerte), (George Clooney, 2005); *The Year of living Dangerously* (El año que vivimos peligrosamente), (Peter Weir, 1982); *RKO 281* (RKO 281. La batalla por "Ciudadano Kane"), (Benjamin Ross, 1999); *The Killing Fields* (Los gritos del silencio), (Roland Joffé, 1984); *Infamous* (Historia de un crimen), (Douglas McGrath, 2006); *The Quiet American* (El americano impasible), (Phillip Noyce, 2002); *The Fourth Angel* (El cuarto ángel), (Robin Hunter, 2001); *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960); *Call Northside 777* (Yo creo en ti), (Henry Hathaway, 1947). Ni una sola de estas películas está protagonizada por una mujer y en muchas de ellas ni siquiera aparecen mujeres periodistas como personajes secundarios. Es el caso de *The Front Page*, *Good Night and Good Luck*, *The Killing Fields*, *The Year of Living Dangerously*, *The Fourth Angel*, *The Quiet American* y *Call Northside 777*, en las que no aparece ni una periodista, ni siquiera en roles anecdóticos. En las cuatro restantes los papeles que desempeñan son muy secundarios.

ocupado de la imagen de la mujer periodista en el cine en general o de la representación de las mujeres en las películas sobre periodistas, y eran asimismo escasas las menciones a las figuras femeninas como tales. El primer análisis específico sobre este asunto se encuentra en el ya mencionado artículo de este grupo de investigación dedicado a la ética periodística, (Periodistas de cine y de ética 2007), en el que se establece una distinción en función del sexo según la cual las periodistas tienen un comportamiento mucho más ético que los periodistas. En el capítulo dedicado a la representación profesional en el cine de los 90 se repasan los datos aportados por estos autores, referidos a todo el siglo XX, y se comparan con los obtenidos en el análisis específico de los años 90: el resultado muestra diferencias evidentes, ya que en los 90 las mujeres periodistas representadas por el cine tienen un comportamiento mucho menos ético que sus colegas varones, a diferencia de lo que ocurre a lo largo del resto del siglo.

Más completo e interesante en relación al tema de esta tesis es el trabajo publicado en noviembre de 2008 en la revista *Zer*, referido a la imagen de la mujer periodista en el cine, en el que, entre otros aspectos, se resalta la importancia del aspecto y el atractivo físico en la representación de estas profesionales de la información. Este artículo se discute con algo más de profundidad en el epígrafe 0.2.3, a partir de la página 27.

0.2.2 Estudios en lengua inglesa sobre cine y periodismo

Bastante distinto al panorama bibliográfico español sobre cine y periodismo es el que se registra en Estados Unidos, de donde procede la mayor parte de las películas en las que aparecen periodistas y donde existe también una bibliografía más rica al respecto que, pese a todo, es también considerada insuficiente por los estudiosos del tema (Ehlers 2006) (Image of the Journalist in Popular Culture recommended books, articles and Web sites 2009).

El primer indicio de este interés por la imagen de los periodistas en el cine se remonta a 1976, año en el que Maxwell Taylor Courson presenta en la Universidad de Hawaii su tesis doctoral sobre las películas de periodistas (The newspaper movies: an analysis of the rise and decline of the news gatherer as a hero in american motion pictures, 1900-1974 1976) y Alex Barris, un presentador de la televisión canadiense, publica el libro *Stop the presses!* Mucho más conocido el segundo que el primero, a pesar de que este volumen se encuentra también descatalogado en la actualidad, algunos estudiosos se refieren aún a él como el mejor libro jamás escrito sobre los periodistas en el cine (Image of the Journalist in Popular Culture recommended books, articles and Web sites 2009), mientras que otros le reprochan que sea descriptivo en exceso, su carencia de base teórica y el escaso contexto y análisis que aporta al amplio catálogo de títulos y fichas técnicas que incluye (Good, Outcasts. The Image of Journalists in Contemporary Film 1989, 2) (Ehlers 2006, 20).

La tesis doctoral de Courson, ampliamente ignorada por los investigadores posteriores, ofrece un interesante análisis a partir de 615 largometrajes norteamericanos producidos entre 1900 y 1975, en el que plantea por primera vez un tema recurrente en adelante, que no es otro que la concepción en principio heroica del periodista en el cine norteamericano y su posterior evolución hacia un retrato cada vez más crítico.

Uno de los autores más prolijos en este ámbito es Howard Good, periodista y profesor en la State University de Nueva York, que ha publicado hasta el momento cuatro libros sobre distintos aspectos del retrato cinematográfico del profesional de la información. Sobre uno de ellos, dedicado a la imagen de la periodista en el cine y publicado en 1998, se trata con más detalle en el subepígrafe siguiente. En cuanto a los tres restantes, en el primero ofrece un análisis global de la imagen del periodista en el cine contemporáneo, entendiendo por tal, en este caso, las películas realizadas desde mediados de los 70 hasta finales de los 80 (Good, *Outcasts. The Image of Journalists in Contemporary Film* 1989). En el año 2000 publica un nuevo libro sobre un tema más concreto, en este caso el estereotipo cinematográfico del periodista alcohólico (Good, *The Drunken Journalist. The Biography of a Film Stereotype* 2000), mientras que en 2008 acomete la edición de un volumen colectivo en el que se aborda la ética de los profesionales del periodismo en las películas (Good, *Journalism ethics goes to the movies* 2008).

Por su parte, Richard Ness publicó en 1997 una monumental filmografía en la que se incluyen 2.100 películas en las que los periodistas desempeñan papeles destacados o de importancia para la narración, con un comentario del autor sobre cada uno de los títulos y una referencia explícita al papel desempeñado por el o los periodistas. Ness es también autor de una ponencia presentada en el año 2006 en San Francisco sobre los periodistas radiofónicos en el cine (Ness, *From a Voice in the Night to a Face in the Crowd, the Rise and Fall of the Radio Film* 2006). Un año más tarde, pero comprendiendo el mismo periodo que la de Ness, Larry Langman publicó una nueva filmografía, mucho menos voluminosa y detallada, en la que las casi 800 páginas de Ness se reducían a algo más de trescientas y el número de películas revisadas a la mitad (Langman 1998).

También es muy importante en este ámbito la contribución de Loren Ghiglione, profesor de periodismo, ensayista y antiguo periodista, que ha escrito hasta la fecha la monografía *The American Journalist: Paradox of the Press* con motivo de una exposición itinerante organizada por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos (Ghiglione, *The American Journalist: Paradox of the Press* 1990), así como dos interesantes artículos en los que hace un repaso general de la imagen de los periodistas en el cine (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991) (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002). El último está realizado en colaboración con Joe Saltzman, otro de los nombres clave en el estudio de la imagen del periodista cinematográfico. Saltzman es el director del proyecto del Norman Lear Center “The Image of The Journalist in the Popular Culture”, dentro del cual se ha generado una exhaustiva base de datos con más de 67.100 entradas de películas, novelas, series, comics en los que aparecen periodistas o algún elemento relacionado con la profesión periodística (Image of Journalist in Popular Culture 2007) y en el seno del cual en julio de 2009 se inició la publicación de una revista académica especializada (<http://ijpc.org/journal/index.php/ijpcjournal>). Casi todos los autores que se citan en este subepígrafe forman parte, de una manera u otra, de este proyecto. Saltzman es asimismo autor de una monografía sobre la imagen de los periodistas en las películas de Frank Capra (Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film 2002), de un artículo sobre las *sob sister* del que se habla en el próximo subepígrafe (Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture 2003) y de una revisión académica sobre cómo el análisis de la

imagen del periodista en distintos soportes de la cultura popular permite comprender cuál ha sido la relación que los norteamericanos han mantenido con los medios de comunicación a lo largo de la historia (*Analyzing the Images of the Journalist in Popular Culture: a Unique Method of Studying the Public's Perception of Its Journalists and the News Media* 2005).

Otro de los investigadores más prolíficos y destacados es Mathew Ehrlich, quien en 2004 publicó el libro *Journalism in the Movies*. En él realiza un recorrido histórico por la relación entre el cine norteamericano y el periodismo, en apoyo de su tesis de que el medio cinematográfico ha creado una imagen del profesional de la información como un héroe al servicio de la verdad y la democracia y que en aquellos casos en los que este retrato se pervierte es sólo con la idea de mostrar que ha perdido su camino en el cumplimiento de su función en la sociedad americana.

Ehrlich dedica gran parte de su libro a la que podríamos denominar primera época, con capítulos centrados, respectivamente, en el cine negro, *Citizen Kane* (Ciudadano Kane), (Orson Welles, 1940); *The Front Page* (El gran reportaje), (Lewis Milestone, 1931) y la comedia de enredo (*screwball*) y Frank Capra. Los últimos tres apartados arrancan a partir de los años 70 y repasan la presentación del papel de los medios en las denominadas “películas de conspiración”, de las cuales el ejemplo paradigmático es *All the president's men* (Todos los hombres del presidente), (Alan J. Pakula, 1972) y a las que, al cabo de unos años, seguirán otros filmes que muestran el reverso de la moneda: los excesos y falta de escrúpulos de la prensa en películas como *Absence of Malice* (Ausencia de malicia), (Sydney Pollack, 1981). El libro de Ehrlich se cierra con un capítulo de conclusiones, bajo el título de “Unseen Power”.

Este autor es también responsable de varios artículos sobre aspectos concretos de la relación entre cine y periodismo como *Facts, truth, and bad journalists in the movies* (Ehrlich 2006), en el que repasa, también con un planteamiento cronológico, la continua presencia del retrato del “mal periodista” en el cine, un texto que sigue la línea argumental básica de su libro en cuanto a la consideración de que el cine ejerce una especie de mecanismo de control al criticar a los periodistas que se apartan de la función que la sociedad les ha encomendado. En la misma línea, en “Hollywood and Journalistic Truthtelling” (Ehrlich, *Hollywood and the Journalistic Truthtelling* 2005) hace un repaso introductorio sobre la historia del cine vinculada al periodismo, sobre todo en la dimensión ética del mismo para centrarse, a continuación, en un análisis detallado de la película *Shattered Glass* (El precio de la verdad), (Billy Ray, 2003), en la que se narra la historia, inspirada en hechos reales, del reportero de una prestigiosa revista de actualidad de Washington cuyos impactantes artículos resultaron ser fruto por completo de su por otra parte asombrosa inventiva.

Aparte de la ya citada de 1976 sobre la relación entre cine y periodismo, también se han ocupado del asunto algunas tesis doctorales y trabajos de investigación específicos como, por ejemplo, *With Pad and Pencil: Old Stereotypes in a New Form* (Ehlers 2006), una investigación muy interesante en la que se recorren los siete estereotipos del periodista cinematográfico acuñados por Barris (*Stop the Presses! The Newspaperman in American Films* 1976) mediante la comparación entre su manifestación en un título del periodo clásico (1930-1949) con su

vigencia en uno del contemporáneo (1990-2004), más un capítulo dedicado al análisis global de la profesión.

En total la autora analiza 16 títulos, ninguno de los cuales es posterior a 1999, a través de los cuales defiende la permanencia de algunos estereotipos clásicos, entre ellos el del periodista como un cruzado, y descarta la permanencia de otros, en particular de la *sob sister*.²¹ Sus conclusiones al respecto resultan en esencia bastante dispares de las obtenidas en esta investigación, de modo que volveré a ellas en diversos momentos a lo largo de este trabajo.

La hipótesis de Ehlers al respecto se basa en la idea de que los estereotipos cinematográficos responden a los sistemas de valores y creencias de la sociedad y que sólo se mantienen en tanto en cuanto los espectadores los asumen y comparten. El problema en este caso radica en detectar de un modo apropiado cuáles son esas creencias y valores de la sociedad, ya que, por ejemplo, para Ehlers la incorporación de la mujer al trabajo es a finales del siglo XX algo permanente asumido y normalizado mientras, en mi opinión, el cine refleja de manera clara la reticencia de la sociedad hacia las mujeres profesionales, a las que muestra como ambiciosas en exceso, controladoras, fracasadas en lo personal y con sus posibilidades laborales restringidas a los puestos de menos responsabilidad.

So the question is whether these movies reflect reality or simply picture what the audience believes and wants to see? As this is a wide field of research and without going further into media effects, active audience and other theories I want to rewrite some statements given by some authors, related to my thesis. Howard Good writes: "A feature film, Charles Marland wrote, 'must reinforce the cultural values and attitudes of its viewers if it expects to be popular' (Marland in: Good, 2000, p. 3). "Filmmakers don't lead public opinion; they usually follow it, or try to". (Good 2000, 3). "We sometimes identify very strongly with genre situations and heroes, and such films may become significant to our perception of the world (Solomon 1995, 465). Or: "Such a repetition [of a successful film story] is generated by the interaction of the studios and the mass audience, and it will be sustained so long as it satisfies the needs and expectations of the audience and remains financially viable for the studios" (Schatz 1981, 10f.). What these statements have in common is that they point out that stereotypes are reinforced by filmmakers if they are still accepted (and maybe internalized) by the audience and financially viable for the studios. It could explain why for example the *sob sister* in its original form is not presented on the screen any-

²¹ En la entrada correspondiente al término "sob" (lacrimógeno, en castellano), el Oxford English Dictionary incluye una referencia expresa al término "sob sister" que no cuenta, que yo sepa, con una equivalencia en español. Dice: "**sob sister**, a female journalist who writes sentimental reports or articles; a writer of sob stories; hence in various transf. uses, esp.: an actress who plays pathetic roles; a sentimental, impractical person, a do-gooder; a journalist who gives advice on readers' problems" (Oxford English Dictionary 1989) "Sob sister, una mujer periodista que escribe artículos o reportajes sentimentales, una escritora de historias lacrimógenas; por consiguiente, en algunos contextos se utiliza para designar a una actriz que interpreta personajes pusilánimes, una persona sentimental, poco práctica, un "buen samaritano"; un periodista que escribe sobre los problemas de los lectores". (Oxford English Dictionary 1989)

El nacimiento de las "sob sister" en la vida real tiene lugar en 1906 cuando, según Phyllis Leslie Abramson, tres de los más importantes editores de Nueva York decidieron encargar la historia del juicio sobre un asesinato pasional a cuatro reporteras que, a su juicio, serían más capaces de satisfacer que sus colegas varones el ansia de detalles con una elevada carga emocional e incluso lacrimógenos. (Abramson 1990, 2-3)

Barris, en su libro escrito a mediados de los 70, apunta que en sus 18 años de ejercicio profesional nunca escuchó a nadie referirse a una reportera como *sob sister*. Este autor indica que en los diccionarios de *slang* que consultó, el nacimiento del término aparece datado en torno a 1925, sin que se especifique si su origen procede de los propios medios o si, por el contrario, nace precisamente de las películas sobre periodistas. (Barris 1976, 139).

Por su parte, Jean Marie Lutes sitúa el origen del término en los primeros años del siglo XX y lo vincula a periodistas del tipo de Nelly Bly y sus sucesoras. Lutes aporta información sobre un relato publicado en 1915 bajo el título de "The Sob-Lady" que trata sobre una joven periodista que explica con resignación los ingredientes de sensacionalismo e "interés humano" que obligatoriamente exige su trabajo (Lutes 2006, 2 y 3).

more, as feminism, sexual revolution and equally changed the perception of women in workplaces. However, figures such as the journalist as crusader, fighting for the weak and justices (e.g. *Superman*) never seem to be out of date and this has to do with cultural values and myths embedded in every society.²² (Ehlers 2006, 33)

En total acuerdo con el grueso de las afirmaciones del párrafo anterior, los resultados de esta investigación llevan sin embargo a discrepar de algunas de las conclusiones que la autora hace derivar de ellas. Si bien, en efecto, el estereotipo de la mujer periodista ha cambiado desde los años 30 hasta la actualidad, la percepción de la mujer en el lugar de trabajo está lejos de haberse normalizado y una prueba de ello es que, por ejemplo, la figura del “periodista como cruzado” a que se refiere en el texto anterior, la más positiva de las representaciones cinematográfica de los periodistas, está copada por hombres. Al estudiar los años 90 sólo aparecen dos figuras femeninas protagonistas que podrían asimilarse a este estereotipo, pero con tantos matices que minan su consideración como tales. De ambas, la más destacada y positiva es Kate Meléndez, interpretada por Amy Irving en *A Show of Force* (Bajo otra Bandera), (Bruno Barretto, 1990). Kate es una reportera de origen norteamericano que trabaja para una televisión de Puerto Rico, desde la cual trata de destapar las actividades ilegales del FBI, responsable del asesinato de unos jóvenes activistas políticos. Amy, que actúa como una cruzada en defensa de los débiles y en lucha contra las injusticias, lo hace en gran medida (y así lo dice en varias ocasiones) inspirada por la figura de su marido fallecido, un abogado laboralista. Su lucha se revela estéril (de hecho pierde su trabajo por causa de ella) hasta que aparece en escena otro abogado comprometido, interpretado por Andy García, que logrará sacar el caso adelante. Así pues, el único ejemplo claro de mujer periodista al servicio de la verdad y los derechos de los débiles aparece oscurecido por un paternalismo masculino que es más que evidente en otros filmes. Así, en *The Pelican Brief* (El informe pelícano), (Alan J. Pakula, 1993) es el periodista –Gray Grantham, interpretado por Denzel Washington–, el que consigue promover la denuncia de una trama que salpica al propio presidente de Estados Unidos y que ha sido desvelada por casualidad por una joven estudiante de Derecho interpretada por Julia Roberts. En este caso es él el personaje fuerte, que saca de apuros al débil, la joven abogada, que resulta ser una mujer. Por tanto, el reparto de roles en ambas películas no es profesional sino que guarda una relación clara con el sexo del personaje.

²² Así que la cuestión es si estas películas reflejan la realidad o simplemente retratan lo que la audiencia cree o desea ver. Dado que éste es un campo de investigación muy amplio y sin entrar en cuestiones como los efectos de los medios, la actividad del espectador y otras teorías, quiero revisar algunas afirmaciones realizadas por varios autores, relativas a mi tesis. Howard Good escribe: “El cineasta Charles Marland escribió que ‘había que reforzar los valores culturales y las actitudes de los espectadores si se pretendía ser popular’ (Marland en: Good, 2000, p. 3) “Los cineastas no lideran la opinión pública, sino que normalmente la siguen, o eso intentan”. (Good 2000, 3). “Algunas veces nos identificamos de forma muy poderosa con situaciones de género y héroes, y esos filmes se convierten en parte significativa de nuestra manera de entender el mundo” (Solomon 1995, 465). O “tal repetición [de un argumento de éxito] se genera por la interacción de los estudios y el público masivo, y se mantendrá mientras satisfaga las necesidades y expectativas de los espectadores y siga siendo viable económicamente para los estudios” (Schatz 1981, 10f.). Todas estas afirmaciones tienen en común que apuntan que los estereotipos serán reforzados por los cineastas en tanto en cuanto todavía sean aceptados (y quizá interiorizados) por el público y sean rentables para los estudios. Esto podría explicar por qué, por ejemplo, la *sob sister* en su forma original no ha vuelto a aparecer en pantalla, debido a que el feminismo, la revolución sexual y el avance hacia la igualdad han cambiado la percepción de las mujeres en el lugar de trabajo. Por otra parte, figuras como el periodista como cruzado, luchando por los débiles y a favor de la justicia (ej. *Superman*) no parecen pasar de moda nunca, lo que tienen que ver con mitos y valores culturales profundamente incrustados en la sociedad. (Ehlers 2006, 33)

En la misma línea, esta investigación evidencia que el estereotipo dominante de la mujer periodista en los 90 es en esencia negativo, apoyado en la ambición desmedida, una completa falta de escrúpulos, la superficialidad y el mal carácter, lo que cuestiona que la incorporación de la mujer a la profesión periodística esté tan normalizada a finales del siglo XX como sostiene Wibke Ehlers.

Aparte de ésta, son varias las tesis leídas a partir de mediados de los años 90 y sobre todo en la primera mitad de los 2000, relacionadas con la imagen cinematográfica de los profesionales de la información. La mayoría aborda periodos de tiempo o actividades concretas como, por ejemplo, la presentada por Willian R. Rainbolt sobre la imagen de los periodistas en el cine entre 1946 y 1976, esto es, a lo largo de la etapa de decadencia hasta el comienzo de la recuperación del interés del cine de consumo hacia los profesionales del periodismo. En su análisis Rainbolt renuncia a adoptar, profundizar o revisar las categorías de periodistas cinematográficos acuñadas por Barris y después revisadas por otros autores, entre ellos, Saltzman, Courson o Ghiglione. “I am more interested in addressing the films above the level of these types (...) I am particularly interested in seeing the films as they allude to changes occurring within the news media of their times; in discussing how some address the dual nature of the film audiences themselves who are both ticket-buyer customers of the movie, and at the same time consumers of the product that is the subject of the film; and in discussing, especially how certain films signify a near-disintegration in society’s assumptions that the news media present unadulterated views of an elusive concept called ‘reality’”²³(Rainbolt 2004, 9-10).

También en el 2004, Duncan McMonagle centró su tesina en un aspecto específico de la imagen ficcionalizada de los profesionales de la información, utilizando como base tres novelas y las dos versiones cinematográficas de una de ellas, en concreto la célebre obra de Graham Greene *The Quiet American* (El americano tranquilo). A su través analiza la figura del periodista “who inflicts damage on his or her world, no matter how well intentioned the journalist is”²⁴ (McMonagle 2004, 2). A su vez, ese mismo año Jeremy Martin hace un repaso sobre los rasgos negativos que menudean en la imagen cinematográfica de los profesionales de la información que desarrollan su labor en el ámbito deportivo, entre los cuales destaca su escaso respecto a la ética profesional. Para realizar su estudio, Martin compara a los periodistas de deportes de diez películas con el código ético establecido por la Society of Professional Journalists, al cual se adhieren la mayor parte de los profesionales. Martin sostiene que esta imagen tan negativa aportada por el cine contribuye a mermar la credibilidad de los profesionales de la información en la vida real (Martin 2004, 5).

La ética de un colectivo profesional concreto constituye también el tema central de la tesis presentada por Kyle Ross McDaniel en la Universidad de Missouri en 2007. Este estudio

²³ Prefiero referirme a las películas por encima del nivel de dichas tipologías (...) Me interesa de manera especial el modo en que aluden a los cambios que tenían lugar en los medios informativos contemporáneos; así como discutir cómo algunos se orientan hacia la naturaleza dual del público cinematográfico como tal y, al mismo tiempo, como consumidores del producto que constituye el objeto del filme; y especialmente, en discutir el modo en que ciertas películas representan la desintegración de la asunción social de que los medios informativos presentan visiones sin adulterar de un escurridizo concepto denominado “realidad” (Rainbolt 2004, 9-10).

²⁴ “que es dañino para su propio mundo, no importa lo buenas que sean sus intenciones” (McMonagle 2004, 2).

revisa la evolución del fotoperiodista cinematográfico, que pasó de desempeñar papeles en general muy secundarios en los años 30 a adquirir un mayor protagonismo a partir de los 40, dando lugar a un estereotipo de personaje cínico e individualista que se mantendría hasta los 70 con la aparición de los fotoperiodistas corresponsales de guerra, mucho más implicados éticamente que sus predecesores (McDaniel 2007).

El modo en que las películas reflejan valores y corrientes de pensamiento más amplios de la sociedad en la que se insertan se refleja en la tesis doctoral de Virgil Boyd Moberg, quien analiza el cambio en la identidad nacional norteamericana en lo relativo a la política exterior tras la guerra de Vietnam, para lo cual utiliza la figura del corresponsal de guerra en las películas *The Year of Living Dangerously* (El año que vivimos peligrosamente), (Peter Weir, 1982), *Under Fire* (Bajo el fuego), (Roger Spottiswoode, 1983), *The Killing Fields* (Los gritos del silencio), (Roland Joffé, 1984) y *Salvador* (Oliver Stone, 1986). Todas ellas reflejan, según su autor, el “escepticismo epistemológico” adquirido por el pueblo americano, que pone en duda su capacidad real como observador para saber qué es lo que está ocurriendo en realidad (Moberg 1995).

Dentro de una visión más centrada en los propios periodistas, Norma Fay Green (Green, "The Front Page" on film as a case study of American journalism mythology in motion. (Volumes I and II) 2001) utiliza las cuatro versiones cinematográficas de *The Front Page* como base para un análisis sobre la evolución o, más bien, persistencia en este caso, de los elementos míticos en la construcción de la imagen del profesional de la información a pesar de los cambios de contexto (sustitución de la prensa escrita por los nuevos medios audiovisuales, por ejemplo). La autora concluye que si bien las cuatro versiones parten de los mismos elementos básicos, éstos se adaptan en cada una de ellas a su contexto económico y mediático.

En cuanto a capítulos de libros, artículos, comunicaciones y ponencias académicas, también en este caso el listado es mucho más prolijo que en el ámbito de habla hispana. He intentado, en la medida de lo posible, hacer una revisión de todos ellos; la mayoría aparecen citados, al hilo de sus principales aportaciones, a lo largo de esta investigación, de modo que en este capítulo incluyo sólo los que resultan de un interés más directo para esta investigación, así como los más significativos.

Así, el primer texto en el que me detendré, por razones de proximidad temporal y temática, es *Print (and Video) to Screen*, una ponencia presentada en la Popular Culture/American Culture Conference celebrada en Nueva Orleans en abril de 2000 cuyo tema es el estudio de la imagen del periodismo en el cine de los años 90 (Steinle 2000). En este artículo el autor examina 23 películas en las que los periódicos y los periodistas desempeñan un papel clave en la trama, divididas en tres categorías: diez películas en las que los periodistas y sus actividades como periodistas en ejercicio son críticas para el desarrollo de la historia,²⁵ seis en las que la

²⁵ De los diez títulos que aporta este autor, ocho forman parte de la muestra principal utilizada aquí (ver Anexo IV, en la página 473). El primero de los dos títulos excluidos es *Straight Talk* (Barnet Kellman, 1992) por ser una película que no se estrenó en cine en España. En el segundo caso, *Midnight in the Garden of Good and Evil* (Medianoche en el jardín del bien y del mal), (Clint Eastwood, 1997) he decidido eliminarla al considerar que John Kelso (John Cusack) es mucho más escritor que periodista. Kelso viaja a Savannah (Georgia), con el objetivo de hacer un reportaje sobre la fiesta anual organizada por un misterioso millonario (Kevin Spacey) para la revista *Town&Country*. Una entrevista con el abogado del millonario, en la que éste trata de pactar las

práctica del periodismo es el eje central del filme²⁶ y, por último, nueve títulos en los que los periodistas están representados de forma destacada pero su actividad como tales no pone en marcha la trama ni justifica las motivaciones de los personajes principales.²⁷ En dicho listado se echan de menos muchos títulos básicos y muy populares de la década como *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997), *The Public Eye (El ojo público)*, (Howard Franklin, 1992), *Never Been Kissed* (Nunca me han besado), (Raja Gosnell, 1999), *Natural Born Killers* (Asesinos natos), (Oliver Stone, 1994) o *To Die For* (Todo por un sueño), (Gus Van Sant, 1995), entre otros, lo que no es extraño si se tiene en cuenta que el manejo en esta tesis, elaborado a partir de unos criterios muy similares, arroja un total de 112 títulos –una vez excluidos quince de difícil localización en la actualidad–, de los cuales 74 son de origen norteamericano, frente a los 23 referenciados por este autor.

En cualquier caso, estos títulos le sirven para concluir que la imagen de los periodistas de televisión es mucho más negativa que la de sus homólogos de prensa, mostrándolos como personajes centrados en sus carreras, sin escrúpulos y obsesionados con el éxito, unos rasgos que, como se verán, coinciden en gran medida con los de la periodista de los años 90, con independencia del medio para el que trabaje (si bien es cierto que esta subespecie habita más a gusto en la televisión).

condiciones en las que ha de cubrir la información, aporta el momento más interesante del filme en cuanto al periodismo se refiere. Pero pronto quedará claro que el trabajo de Kelso para la revista es no sólo coyuntural sino incluso singular y se debe a la petición expresa del millonario que lo conoce a través de su trabajo como escritor. Casi a partir de ese mismo momento, Kelso será presentado y tratado en calidad de tal, y de hecho abandonará su vinculación con la revista y dedicará todas sus energías a la escritura de un libro sobre un misterioso asesinato cometido coincidiendo con su estancia en Savannah. Si bien muchas de las estrategias del trabajo de investigación que desempeña pueden considerarse propias de un periodista, la insistencia del personaje y de los que lo rodean en considerarlo escritor motivó finalmente que este título quedase excluido del *corpus* de análisis de esta tesis.

²⁶ En este caso, cinco de las seis películas están incluidas en mi listado (ver Anexo IV, en la página 473) y obtienen la misma consideración que les da Steinle, esto es, la de películas cuyo tema central es el periodismo. El título excluido es *Winchell* (Paul Mazursky, 1998) por ser un filme para televisión. En contrapartida, mi listado incluye trece títulos en los cuales, a mi juicio, el periodismo constituye el tema central. Uno de ellos, *I love trouble* (Me gustan los líos), (Charles Shyer, 1994) es incluido por el autor dentro de la tercera categoría, es decir, la de aquellos filmes en los que los periodistas están representados de forma destacada pero en los que su estatus como periodistas no es central para la trama o la motivación de sus personajes. Esta decisión tiene, a mi juicio, bastante lógica, puesto que *I love trouble* es fundamentalmente una comedia romántica sobre la guerra de sexos. No obstante, yo he optado finalmente por considerarla una película con el periodismo como tema central en su calidad de homenaje a las viejas comedias de periodistas de los años 30 y 40. Asimismo, Steinle incluye dentro de la ya revisada primera categoría cuatro títulos que yo he considerado como filmes con el periodismo como tema central como *A Show of Force* (Bajo otra bandera), (Bruno Barretto, 1990) *Year of the gun* (El año de las armas), (John Frankenheimer, 1991), *The Pelican Brief* (El informe pelicano), (Alan J. Pakula, 1993) y *True Crime* (Ejecución inminente), (Clint Eastwood, 1999). Si bien es cierto que en los cuatro la política y sus desmanes tienen un papel tan relevante como el periodismo, cierto es también que están enfocados desde el punto de vista de los periodistas (sólo en el caso de *The Pelican Brief* el protagonismo es compartido con la joven abogada) y plantean asuntos clave para la profesión como el dilema entre la neutralidad y el compromiso, la información “escenificada” para los medios o la responsabilidad social del trabajo de los informadores. Los tres títulos restantes de mi listado que no se mencionan en el trabajo de Steinle corresponden a una película española, *Territorio comanche* (Gerardo Herrero, 1997), una portuguesa, *Adeus Princesa* (Jorge Paixao Da Costa, 1991) y otra italiana: *Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, 1996). Sus nacionalidades de origen explican su exclusión en un estudio que sólo toma en cuenta filmes norteamericanos.

²⁷ Tres de los títulos que aporta (uno de ellos, por cierto, mencionado dos veces, ya que aparece también en el primer apartado) no fueron estrenados en cine en España, por lo que lo no figuran en el listado incluido en el Anexo IV, página 473. Son *He Said, She Said* (Ken Kwapis and Marisa Silver, 1991), *The other woman* (Jag Mundhra, 1992) y la ya mencionada *Straight Talk* (Barnet Kellman, 1992).

También interesante es el estudio que figura en el primero de los cinco volúmenes de *Beyond the stars* (Loukides y Fuller 1990), un proyecto bibliográfico que aborda el estudio de las convenciones en la creación de personajes cinematográficos buscando poner en evidencia lo que revelan acerca del cine y la cultura norteamericanas. En este primer volumen se dedica un capítulo a los periodistas, en cuyo título se proponen como figuras centrales: el “caza-noticias” y la *sob sister*. Sin embargo, el análisis de las reporteras se limita a una breve referencia inicial, mientras que el grueso del artículo repasa algunos de los estereotipos básicos en la representación del periodista y, entre otras cuestiones interesantes, incluye un análisis sobre el modo en que las películas sobre periodismo han tendido a ser valoradas en términos de realismo (Robards 1990).

Asimismo, en el tercer volumen de *Beyond the stars* figura otro estudio relacionado con los periodistas, en este caso relativo al vestuario que los caracteriza cuando trabajan cubriendo información en el exterior, con breves menciones al estilo de los profesionales que ejercen su labor en la Redacción y al de las reporteras (Green, *Press Dress: The Beige Brigade of Movie Journalists Outdoors* 1993). La presentación cinematográfica de la Redacción y otros espacios relacionados con el periodismo constituye el tema de otro trabajo publicado en el volumen 4 de la misma colección (Green, *Newsroom Cityscapes: Filming the Fourth Estate* 1993).

0.2.3 Estudios específicos sobre la mujer periodista en el cine y en otros ámbitos de la cultura popular

Si bien en alguno de los títulos repasados como, por ejemplo, el trabajo de Ehlers, aparecen referencias explícitas a las mujeres periodistas, su estudio no constituye el núcleo central de ninguno de ellos, más interesados por hacer un desbroce general de la figura del periodista cinematográfico. De hecho, ellas han sido muchísimo menos estudiadas que sus colegas varones y las escasas excepciones existentes se centran, sobre todo, en la figura de la *sob sister*, típica de los años 30 y 40. Aún así, a partir de los 90, de forma pareja con el mayor protagonismo en todas las disciplinas de los Estudios de la Mujer, empieza a registrarse un cierto interés en el ámbito académico por analizar la imagen de la periodista en el cine (Robards 1990) (Detman 1993) (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998) (Herman 2004-2005) (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture* 2003) (Bezuntea, Cantalapiedra, y otros, *...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. Women Journalists in the Cinema* 2008) (Austin 1996)... Todos estos trabajos se han publicado en lengua inglesa, incluido el único que surge en el ámbito hispano (en 2008, casi veinte años más tarde que los primeros estudios publicados en Estados Unidos), una carencia bibliográfica que constituye, de hecho, una de las justificaciones de esta investigación, puesto que incluso en los trabajos existentes se hace hincapié en la escasez de publicaciones al respecto y la pertinencia de su existencia.

Analysis of Hollywood's depiction of the newspaperman has been considerable, but despite the large number of films featuring female journalists, there is relatively less attention given to this specific area of study.²⁸ (Herman 2004-2005, 3)

La única monografía publicada sobre el tema hasta el momento es la ya citada *Girl reporter* de Howard Good, un análisis en profundidad de las nueve películas protagonizadas por la reportera e investigadora Torchy Blane. El autor añade un capítulo final, muy interesante, en el que realiza un panorama por la imagen contemporánea de las periodistas a través de varias películas estrenadas entre 1979 y 1996, al que se hará mención en numerosas ocasiones a lo largo de este estudio.

Por otra parte, aunque trata sobre una sola película, uno de los artículos más sugerentes sobre la imagen de la mujer periodista publicados hasta el momento es el de Linda A. Detman sobre el personaje de Jane Craig en *Broadcast News*. Detman extrae diversos significados de la película a través de la negociación que se establece entre el espectador y el texto fílmico, entre los cuales destaca, sobre todo, el apoyo de la falsa idea de que las mujeres deben elegir entre tener una carrera profesional o una vida privada satisfactoria. La autora apunta que el modelo de la profesional exitosa en mundo de hombres, que podría resultar satisfactorio desde un punto de vista feminista, es revisado por el post-feminismo, desde el cual se entiende que la proyección profesional no puede conllevar una anulación de la vida personal (Detman 1993, 6).

A su vez, el ya mencionado Joe Saltzman ha dedicado un artículo a las *sob sister* (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture* 2003), que constituye el ensayo introductorio al apartado específico dedicado a las periodistas del cine dentro del sitio web *Image of the Journalist in Popular Culture* (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in the Popular Culture* 2008). Esta sección incluye una filmografía bastante amplia pero de difícil uso en la práctica, ya que incorpora películas en las que la aparición de las periodistas es anecdótica sin establecer ningún tipo de diferenciación o clasificación de los títulos que ofrece. Este grupo de investigación distribuye asimismo entre sus asociados varios DVD's con fragmentos de películas y series de televisión, uno de los cuales está dedicado a las reporteras cinematográficas. Por último, la sección se completa con una bibliografía selecta y con un listado de las periodistas más destacadas de la historia del cine en opinión de los profesores que colaboran con el Instituto, muchos de los cuales ya han sido aquí mencionados como Ness, Good o Schlinder Jr.

El trabajo más antiguo de que se tiene noticia con respecto a la imagen de las periodistas cinematográficas data de 1983 (Baun 1983). Se trata de un ensayo breve²⁹ en el que hace hincapié en la importancia crucial que se le concede al atractivo físico de las mujeres en el ejercicio profesional en el ámbito informativo. El estudio se abre con un recorrido por las principales películas sobre periodismo estrenadas en los años 30 y 40 y por la imagen del periodista que se

²⁸ Se ha hecho un considerable análisis del retrato de Hollywood de los periodistas varones, pero a pesar del elevado número de películas que muestran a mujeres periodistas, se le ha dado relativamente menos atención a esta área específica de estudio. (Herman 2004-2005, 3)

²⁹ Finalmente aparece identificado en la bibliografía como tesina aunque en el propio documento no aparece en ningún lugar la referencia ni a su tipología ni a la titulación en la que fue presentado. La Biblioteca de la Universidad de Rochester, que cedió el trabajo en préstamo para su consulta, lo tiene indexado de manera genérica como "tesis".

deriva de ellas para, a continuación, compararla con la de las reporteras que aparecen en el cine de esos mismos años. Baun apunta que la imagen de la periodista agresiva, bella y vestida con elegancia, que aparece en el cine al principio de los años 30, se convierte pronto en un elemento tan popular y familiar para los espectadores que pronto saltó a las tiras de los periódicos. “It is in the comics, written with an economy of words and action, where the prototype clearly becomes a stereotype”³⁰ (Baun 1983, 23-24).

Sarah Herman dedicó su tesis para completar su Bachillerato de Artes en periodismo multimedia (Herman 2004-2005) a comparar el retrato que el cine de Hollywood ofrece de las mujeres periodistas con la situación real de las profesionales de la información. Para ello realizó un análisis de contenido de cinco películas estrenadas entre 1981 y 1996, del que extrajo una serie de cuestiones—ética, apariencia física, relaciones de poder, capacidad profesional, vida personal y discriminación en el trabajo³¹—sobre las que, a continuación, elaboró un cuestionario al que respondieron cincuenta profesionales de los medios británicos y norteamericanos, con el fin de comparar si el retrato cinematográfico se correspondía con la experiencia real de las encuestadas. La conclusión de su estudio fue la de que, a pesar de que las Redacciones estaban tratadas con un cierto tono “hollywoodiense” y que la representación de las mujeres profesionales era fundamentalmente negativa, las experiencias en los ámbitos citados reflejadas por la gran pantalla se correspondían en gran medida con las que experimentaban las mujeres en el mundo real.

También Caroline Graham Austin escogió como tema para su tesis para la obtención del Master of Artes en la Universidad de Notre Dame (Indiana) la imagen de las mujeres periodistas en los filmes norteamericanos. Austin parte en su estudio de las teorías de John G. Cawelti con respecto a las relaciones entre las historias tipo y la cultura en la que se generan, según la cual dichas historias servirían bien para a) afirmar los intereses y las actitudes existentes en dicha sociedad a través de un mundo imaginario que responde a intereses y actitudes similares; b) resolver tensiones y ambigüedades resultantes de los intereses en conflicto de diferentes grupos o de las actitudes ambiguas hacia determinados valores; c) permitir a la audiencia explorar los límites de lo permitido y experimentar de un modo cuidadosamente controlado las posibilidades de saltarse dichos límites o, por último, d) auxiliar en el proceso de convertir los cambios en valores asumidos (Cawelti 1976, 35-36). Austin sostiene que la mayor parte de las películas en las que aparecen periodistas corresponden al segundo grupo:

They acknowledge the gains that women have made in terms of equality during the twentieth century by giving female journalist increasing rights and responsibilities on a generalized level (in order to keep de films modern), but at the same time they consistently privilege male characters’ strength, integrity, intelligence and insight over the women’s.³² (Austin 1996, 2-3)

³⁰ “Es en los comics, escritos a partir de la economía de palabras y acciones, en los que el prototipo se convierte claramente en un estereotipo” (Baun 1983, 23-24).

³¹ Este modelo se ha tomado como punto de partida para uno de los apartados analizados en este estudio. El resultado puede consultarse en el Gráfico 3-2, que forma parte de la introducción del tercer capítulo, en la página 174.

³² Reconocen los avances conseguidos por las mujeres en términos de igualdad a lo largo del siglo XX, dándoles a las periodistas cada vez más derechos y responsabilidades en un nivel genérico (con la idea de preservar la modernidad de los filmes), pero al mismo tiempo privilegian con consistencia la fuerza, integridad, inteligencia y perspicacia de los personajes masculinos sobre los femeninos. (Austin 1996, 2-3)

Para apoyar su teoría, que se vuelve cada vez más cierta a medida que avanza el siglo, Austin analiza el modo en que Hollywood presentó a las periodistas desde los años 30 hasta los 90 mediante un recorrido cronológico contextualizado con la realidad económica, historia y social de cada uno de los periodos analizados, que son a) los años 30 y principios de los 40, justo en medio de dos periodos críticos para la historia norteamericana: la Gran depresión y la II Guerra Mundial;³³ b) el periodo comprendido entre 1946 y 1963, coincidiendo con el “baby boom” y la guerra fría;³⁴ c) la etapa que va de 1963 a 1982, que coincide con el auge del movimiento feminista y el paralelo fortalecimiento de los grupos anti-feministas³⁵ y, por último, d) la etapa de la reacción³⁶ antifeminista que Austin sitúa entre 1982 y 1996 (fecha en la que termina su estudio), en la que muchas películas miran con nostalgia al periodo clásico de los años 30 y 40 y retoman el modelo de periodista de dichos filmes.³⁷

A pesar de que el trabajo de Herman utiliza cinco películas bastante contemporáneas en su estudio y de que Austin llega hasta mediados de los 90, los análisis más en profundidad de personajes femeninos se han centrado sobre todo en la figura de las periodistas de la primera época, años 30 y 40, con la excepción del ya citado trabajo de Detman sobre *Broadcast News*, pero estaba por hacer un análisis crítico de su evolución en la actualidad, a partir de la incorporación generalizada y más o menos normalizada de las mujeres al mercado laboral. Según Ehlers, “modern female reporters do not resemble sob sisters anymore yet a new category for them still has to be named”,³⁸ que es uno de los objetivos de esta investigación doctoral.

Por último, para completar el panorama bibliográfico trazado se hace referencia también a los trabajos que tratan sobre la imagen de la mujer periodista en otros ámbitos de la cultura popular. Uno de los más destacados es *Front-Page Girls: Women Journalists in American Culture and Fiction, 1880-1930* (Lutes 2006), un libro que se ocupa del retrato literario de las pioneras del periodismo a finales del siglo XIX y principios del XX a través de la obra de escritores como Djuna Barnes, Edna Ferber, Henry James o Willa Carther, comparándola con la experiencia de varias pioneras de la vida real como Nelly Bly o Ida B. Wells.

³³ En este capítulo se ocupa fundamentalmente de las películas *Dance, fools, dance* (Danzad, locos, danzad), (Harry Beaumont, 1931), *Mr. Deeds Goes To Town* (El secreto de vivir), (Frank Capra, 1936), *Meet John Doe* (Juan Nadie), (Frank Capra, 1941), *Woman of the year* (La mujer del año), (George Stevens, 1942), *Lifeboat* (Náufragos), (Alfred Hitchcock, 1944) y *His Girl Friday* (Luna Nueva) (Howard Hawks, 1940).

³⁴ Las películas estudiadas en este capítulo son *Magic Town* (Ciudad mágica), (William A. Wellman, 1947), *Texas Lady* (Tim Whelan, 1955), *June Bride* (Bretaigne Windust, 1941), *Angels in the outfield* (Clarence Brown, 1951) y *Another time, another place* (Brumas de inquietud), (Lewis Allen, 1958).

³⁵ La autora estudia en este capítulo *The Great Race* (La carrera del siglo), (Blake Edwards, 1965), *The Towering Inferno* (El coloso en llamas), (John Guillermin, 1974), *Friday Foster* (Arthur Marks, 1975), *Network* (Sydney Lumet, 1976), *Nashville* (Robert Altman, 1975), *The China Syndrome* (El síndrome de China) y *Absence of Malice* (Ausencia de malicia), (Sydney Pollack, 1981).

³⁶ Se trata del “backlash” denunciado por Susan Faludi en su influyente libro de 1991 (Faludi 1991).

³⁷ En este capítulo trabaja con *Brenda Starr* (Robert Ellis Miller, 1989), *The Hudsucker Proxy* (El gran salto), (Joel Coen, 1994), *Sleepless in Seattle* (Algo para recordar), (Nora Ephron, 1993), *He Said, She Said* (Ken Kwapis and Marisa Silver, 1991), *When Harry Met Sally* (Cuando Harry encontró a Sally), (Rob Reiner, 1989), *I love trouble* (Me gustan los líos), (Charles Shyers, 1994), *Batman* (Tim Burton, 1989), *Teenage Mutant Ninja Turtles: The Movie* (Las Tortugas Ninja), (Steve Barron, 1990), *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994), *Under Fire* (Bajo el fuego), (Roger Spottiswoode, 1983) y *Broadcast News* (Al filo de la noticia), (James L. Brooks, 1987).

³⁸ Las periodistas modernas no se parecen ya en absoluto a las sob sister pero aún no se ha creado una nueva categoría que las defina.

A su vez, Stacy L. Spaulding y Maurine H. Beasley publicaron en 2003 un estudio titulado *Crime, Romance and Sex: Washington Women Journalists in Recent Popular Fiction*,³⁹ en el que ponen a prueba las afirmaciones de Ghiglione de principios de los 1990 según las cuales la ficción contemporánea rara vez retrata a las mujeres como seres humanos completos sino que, en general, se las presenta como incompletas hasta que por fin encuentran a su pareja sentimental (Ghiglione, *The American Journalist: Paradox of the Press* 1990, 124) (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991, 6). La investigación de estas dos autoras sobre el retrato de las periodistas en trece novelas populares de crimen y misterio posteriores a 1990 evidencia un progreso en el retrato de las mujeres. Así, según las autoras, las periodistas analizadas no subordinan la continuidad de sus carreras a su vida privada, con independencia de que mantengan o no una relación satisfactoria con un hombre. La dificultad de conciliar la vida privada y profesional –que, por otra parte, también les afecta a ellos– sí está sin embargo presente en estas novelas, en las que Spaulding y Beasley también advierten la extremada importancia que tiene el aspecto físico (ver página 234), por encima incluso de otras cualidades vinculadas con el quehacer profesional. Por último, encuentran que las periodistas constituyen todavía elementos extraños tanto en las Redacciones como en el ecosistema político con el que se relacionan, y que para ellas es más importante el éxito profesional personal que contribuir, por ejemplo, al cambio de la sociedad sobre la que informan, una cuestión que según nuestro estudio aparece reflejada con bastante contundencia en el cine de los años 90.

The American Journalist: Fiction versus Fact (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991) también aborda la imagen de los periodistas en la ficción en general, incluyendo, entre otras fuentes, comics, telecomedias de situación, novelas y películas. Este ameno trabajo de Ghiglione divide su análisis en dos grandes categorías: el reportero y la mujer periodista. Lo que dice del primero se repasa en el capítulo sobre los estereotipos del periodista cinematográfico, mientras que con respecto a la segunda establece cinco etapas que originan otros tantos clichés, muchos de los cuales conviven, en su opinión, en el momento en que redacta el artículo (ver página 117). Como conclusión, Ghiglione indica que aunque la ficción sólo refleja en parte la verdad (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991, 7), la imagen negativa que ofrece del periodismo y de los periodistas resulta preocupante por su eventual influencia en el público y los peligros para la libertad de expresión y el futuro de los medios que esto conlleva:

There is a danger. The public will want to punish the journalist. That, I fear, is what we are seeing increasingly. In a nationwide survey earlier this year, almost 59 percent of Americans said government should have some power of censorship. (...) In courtrooms, judges and juries, supposedly representatives of the American public, increasingly interpret invasion-of-privacy laws and libel laws in ways that leave journalists less free to tell the truth. (...) What freedom the public gives journalists, the public can take away. But the ultimate irony may be that, insofar as the public –relying on its image of both fictional and real journalists–chooses to restrict journalists' freedom, the public restricts its own freedom.⁴⁰ (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991, 8-9)

³⁹ Crimen, romance y sexo: las mujeres periodistas de Washington en la ficción popular reciente

⁴⁰ Hay un riesgo. El público querrá castigar a los periodistas. Esto, me temo, es a lo que estamos asistiendo cada vez con mayor frecuencia. En una encuesta de ámbito nacional realizada este mismo año, casi el 59% de

0.3 Método

El método de investigación adoptado en esta tesis utiliza, combinadas, las tres técnicas básicas en el estudio de los mensajes emitidos a través de los medios de comunicación: un estudio cuantitativo, un análisis de contenido y, por último, un enfoque cualitativo (Wimmer y Dominick 1996), que permiten, en conjunto, una aproximación completa y objetiva al tema de estudio. En las páginas siguientes se explican las distintas etapas del proceso y las soluciones adoptadas ante las dificultades surgidas durante la investigación, entre las cuales destacan:

- a) la inexistencia de una filmografía específica, completa, sistemática y aplicable al ámbito español, sobre las mujeres periodistas en el cine;
- b) la falta de un modelo de análisis de personajes contrastado, que obligó a realizar un diseño específico con sus correspondientes fases de prueba/error;
- c) las enormes dificultades para localizar varios de los títulos;
- d) la escasa accesibilidad de buena parte de la bibliografía relacionada con el tema de la investigación;
- e) la necesidad de adoptar soluciones desde el punto de vista informático que al condicionar todo el proceso de trabajo se revelaron como decisivas.⁴¹

Los esquemas incluidos en las páginas siguientes ofrecen un resumen de las fases del proyecto, que se exponen con más detalle en los siguientes subepígrafes. Dichas fases se estructuran en función de las distintas etapas de un análisis de contenido (Bardin 1996, 71-116): en las dos primeras se definieron el universo y la muestra, en la tercera las categorías de análisis y el sistema de cuantificación, en la cuarta se procedió a la codificación de los datos y en la quinta y la sexta a su análisis e interpretación de resultados.

los americanos opinaron que el gobierno debería disponer de algún tipo de poder censor (...) En los juzgados, jueces y jurados, que supuestamente representan al público americano, cada vez más interpretan las leyes contra la invasión a la privacidad y el libelo de forma que dejan menos posibilidades a los periodistas para contar la verdad (...) La libertad que el público le da a los periodistas el público puede quitársela. La ironía final consiste en que, en la medida en que el público –confiando en la imagen que posee tanto de los periodistas de ficción como de los reales– elija restringir la libertad de los periodistas, estará restringiendo con ella su propia libertad. (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991, 8-9)

⁴¹ Inicialmente se realizó una larga serie de pruebas y experimentaciones con SPSS para, finalmente, desecharlo y optar en su lugar por el paquete Office, menos profesionalizado en el análisis estadístico pero más adaptable a las finalidades de la investigación. Mediante Microsoft Access se elaboraron, como se irá viendo en los siguientes subepígrafes, varios formularios con distintos niveles de acceso, alguno de los cuales llegó a ser bastante sofisticado, con el fin de hacer más amigable e intuitivo el proceso de inclusión de datos. Estos datos fueron exportados posteriormente a través de consultas a Microsoft Excel, aunque en ocasiones se recurrió también a SPSS para colaborar en su evaluación y búsqueda de conclusiones significativas. Sin embargo, para el procesado final de los mismos se unificó todo en Excel mediante tablas y gráficos dinámicos que, finalmente, se vincularon a Word para la redacción del texto final.

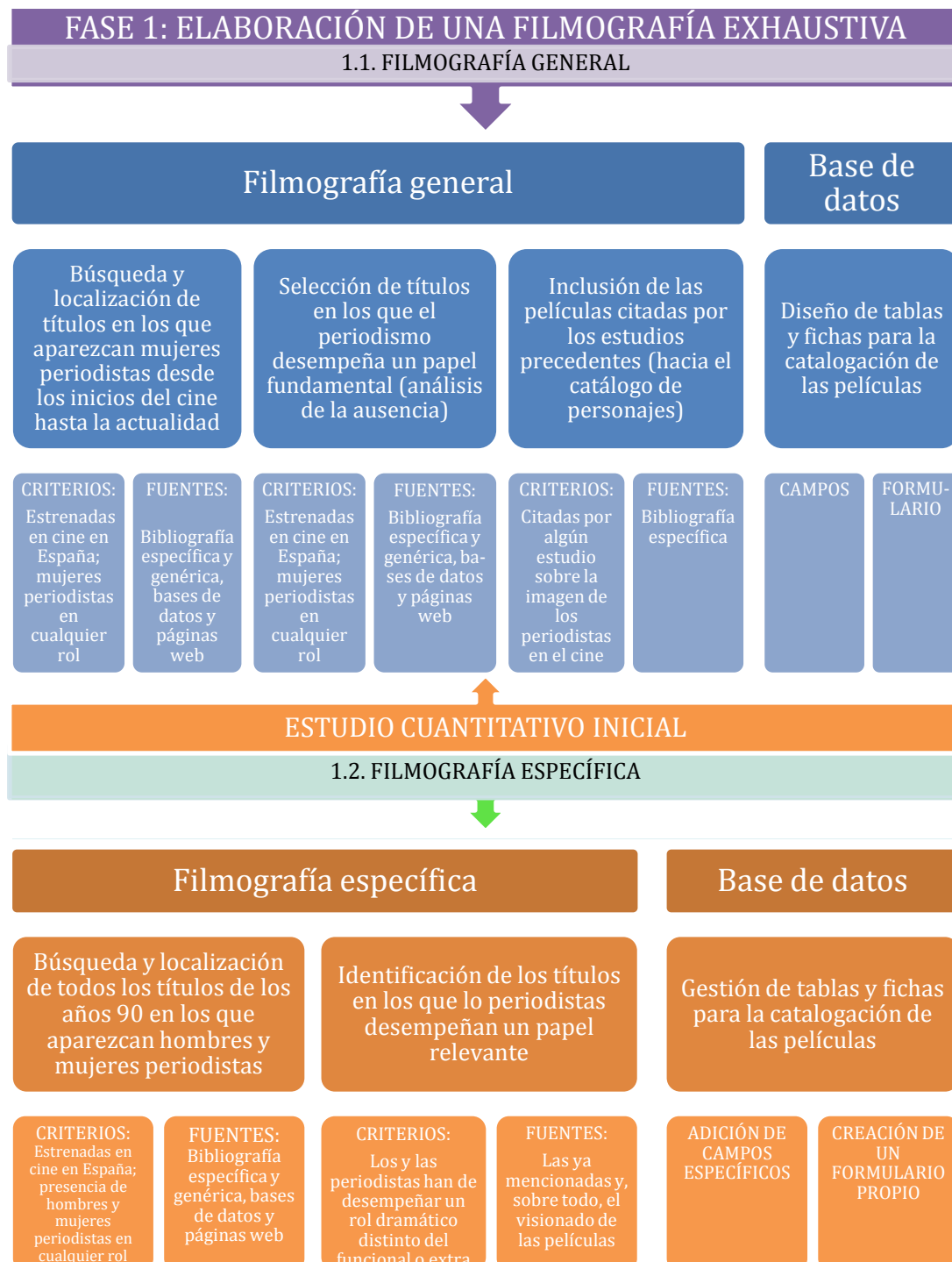


Ilustración 0-1. Diagrama del flujo de trabajo durante la primera fase de la investigación. Elaboración propia





Ilustración 0-3. Diagrama del flujo de trabajo durante la codificación, análisis e interpretación de los datos. Fases 4, 5 y 6

0.3.1 Definición del universo y selección de la muestra: filmografías

De acuerdo con el resumen ofrecido en la Ilustración 0-1, la primera fase consistió en la elaboración de una filmografía con presencia de mujeres periodistas a lo largo del siglo XX con los títulos comprendidos entre 1928-1999, inicialmente, y de una filmografía exhaustiva sobre cine y periodismo en los años 90, a partir de la anterior, que constituyó el universo desde el cual iniciar el análisis de contenido.

El primer consistió en reunir, revisar y organizar las filmografías más o menos sistemáticas realizadas por otros autores hasta el momento, complementándolas con algún título ausente de dichos estudios, para elaborar una filmografía específica sobre las mujeres periodistas en el cine del siglo XX, un listado que estaba aún sin realizar. Este amplio índice de títulos, integrado por 879 películas⁴² (ver Anexo II), permite obtener un panorama de la evolución de la representación a lo largo del siglo y confirmar o cuestionar algunas afirmaciones sobre la presencia de las periodistas como personajes cinematográficos a lo largo del siglo XX.

Una condición básica común a todos los títulos para su inclusión en la base de datos fue que hubieran sido estrenados en cine en España. Ello obligó a cotejar cada uno de los títulos localizados con la base de datos del Ministerio de Cultura (Base de datos de películas calificadas (salas cinematográficas) 2009), excluyendo en principio las que no figuraban en la misma.⁴³

⁴² La base de datos incluye un total de 1.240 películas, pero sólo 879 cumplen los criterios fijados. Algunas de las restantes, no obstante y tal y como se verá más adelante, son tenidas en cuenta a la hora de elaborar el catálogo de personajes.

⁴³ Hay que indicar que antes de decretar la exclusión de un film se realizó una triple búsqueda para confirmar, con total seguridad, que la película no figuraba en dicha base de datos, ya que algunas están catalogadas sin que figure el título original mientras que otras, por errores de grafía, no aparecen si sólo se realiza una búsqueda por título. Así que en los casos en que se disponía del título original y del título en castellano se efectuaba la búsqueda de ambos y, a mayores, una comprobación final utilizando el nombre del director como criterio de búsqueda.

Este criterio se justifica por la existencia de innumerables títulos producidos en Estados Unidos y en otros países que nunca se han proyectado en España y que son, por ello, desconocidos para el público español. En la pretensión de hacer un análisis significativo sobre la imagen de los periodistas transmitida al gran público, se consideró pertinente introducir esta restricción, con algunos matices. Así, a efectos del análisis cuantitativo y del listado final obtenido se ha establecido alguna excepción que tiene como objeto corregir las desviaciones provocadas por la censura franquista. En efecto, hay varias películas que no se estrenaron en su momento en cine en España por motivos políticos o por razones más o menos pintorescas, pero que luego han sido muy populares gracias a las emisiones televisivas, al VHS o al DVD. Es el caso, por ejemplo, de *Woman of the year* (La mujer del año), (George Stevens, 1942) o de *Arise, my love* (Adelante, mi amor), (Mitchell Leisen, 1940), en las que las menciones políticas a Hitler o a la represión franquista en España impidieron su estreno en la gran pantalla, pero cuya importancia, en su momento y posterior, hace que se haya considerado pertinente romper en su caso el criterio establecido.

1. **Películas en las que alguno de los personajes es una mujer periodista.** A efectos de esta investigación se considera mujer periodista a toda aquella para la cual el periodismo sea su ocupación principal y remunerada. Atendiendo a esta premisa quedan al margen de la investigación los personajes que pertenecen a colectivos tales como los estudiantes o profesores de periodismo,⁴⁴ los aspirantes a profesionales, aunque ya hayan acabado sus estudios y los que ejercen actividades periodísticas de forma no remunerada como, por ejemplo, en publicaciones estudiantiles⁴⁵ o a través de Internet⁴⁶, así como aquellos que de forma esporádica y puntual ejercen como periodistas, sin que ésta sea su actividad principal.

Un segundo criterio, dentro de este mismo apartado, lo constituye que el personaje sea considerado como periodista dentro del contexto del film.⁴⁷

2. **Películas cuyo tema central es el periodismo.** A la hora de revisar la documentación existente sobre películas relacionadas con el periodismo se pone de manifiesto que con que, con frecuencia, aparecen reseñadas de manera conjunta las películas sobre periodismo y las que tienen como tema central los medios de comunicación en

⁴⁴ El Colexio Profesional de Xornalistas de Galicia admite, en el segundo párrafo de su artículo 6, la colegiación de los estudiantes de primer ciclo de Periodismo, pero matiza que no serán considerados miembros de pleno derecho hasta que finalicen sus estudios. (Estatutos do Colexio Profesional de Xornalistas de Galicia s.f.)

⁴⁵ El mundo escolar o universitario constituye el escenario común de muchas películas, sobre todo dentro del género de terror. Es habitual, dentro de este tipo de filmes, que se incluya en ellos a jóvenes estudiantes que ejercen de periodistas en publicaciones escolares o universitarias, que también se han excluido del análisis. Tal es el caso de *Urban Legend* (Leyenda urbana), (Jamie Blanks, 1998) o *Get a clue* (Jóvenes y periodistas), (Maggie Greenwald, 2002), que además tampoco se estrenó en cine en España.

⁴⁶ Atendiendo a este criterio, se eliminaron las siguientes películas del listado inicial: *Tesis* (Amenábar, 1996), *A bout de souffle* (Godard, 1959) y *Made for Each Other* (Cronwell, 1939). Un caso aparte es *Teacher's pet*, (Seaton, 1958) en la cual podríamos dejar de considerar a la coprotagonista como objeto de análisis, al ser profesora de periodismo y no ejercerlo profesionalmente pero que, sin embargo, continúa incluida en la base de películas al tener como tema principal el periodismo.

⁴⁷ Así, por ejemplo, en *Mi hija Hildegart* (Fernán-Gómez, 1977), nadie se refiere en ningún momento a Hildegart como periodista, pese a que sí se la haya considerado así en algún momento en la vida real. En el filme se la define expresamente como escritora, se discute su futuro profesional como abogada y se menciona el hecho de que colabora escribiendo artículos dentro de la prensa socialista, pero esta actividad se interpreta implícitamente como parte de su activismo político y no como una actividad profesional.

general. Filmes como *The Truman's show* (El show de Truman), (Peter Weir, 1998), cuyo tema es la relación entre la realidad y los medios de comunicación a través de una ficción sobre la “telerrealidad”, aparecen a menudo citados⁴⁸ junto a películas como *All the President's Men* (Todos los hombres del presidente), (Alan J. Pakula, 1976) o *Good Night and Good Luck* (Buenas noches y buena suerte), (George Clooney, 2005), por mencionar dos de los ejemplos más destacados de filmes sobre periodismo. En muchos de estos casos lo que se hace es adoptar el criterio más amplio, es decir, incorporar todas las películas que tratan sobre medios de comunicación y, englobadas en dicho grupo, las protagonizadas por la información de actualidad. Sin embargo, esta tesis incluye sólo las películas cuyo tema central es el periodismo, excluyendo por ello algunos filmes⁴⁹ muy conocidos que aparecen en listados que, sin mayores precisiones, se ofrecen bajo el título genérico de “Periodismo y medios de comunicación” (Martínez-Salanova Sánchez s.f.).

3. **Películas citadas en los análisis previos publicados en España sobre la imagen del periodista en el cine.** La base de datos incluye asimismo todas las películas citadas en estudios previos con objeto de comparar la presencia de hombres y mujeres en dichos títulos, cuya aparición en los trabajos mencionados les otorga cierta representatividad y garantiza, en la mayor parte de los casos, que sean lo bastante significativas como para contemplarlas en el análisis. De este modo, se incorporaron también algunos títulos que no satisfacían el criterio de haber sido estrenados en cine en España,⁵⁰ pero que se han utilizado a la hora de medir el grado de representación de las mujeres periodistas en los libros sobre cine y periodismo publicados hasta el momento.

Las fuentes utilizadas para la elaboración de la filmografía de partida son las siguientes:

⁴⁸ En su análisis sobre *El show de Truman*, Francisco López Campos incluye un capítulo titulado “La televisión y el periodismo filmado” (López Cantos 2007, 22-25) en el que, como se deduce del título, se establece una relación, inexistente a mi juicio, entre el periodismo en el cine y este filme que, trata sobre un programa televisivo de entretenimiento.

⁴⁹ Atendiendo a este criterio, se eliminó del listado inicial *Reality Bites* (Bocados de realidad), (Stiller, 1994), en la que el personaje protagonista, interpretado por Winona Ryder, trabaja como asistente de producción en un *talk-show*, lo que hace que este film retrate el mundo de los medios de comunicación (fundamentalmente la televisión) pero no desde la perspectiva de la información sino desde el entretenimiento. También fue excluida *EdTV* (Howard, 1999), que comparte las particularidades ya comentadas en el texto principal acerca del *The Truman's show* (El show de Truman), (Weir, 1998), ya que en ambas el protagonismo recae en un espacio televisivo de telerrealidad. Eso sí, en *EdTV* aparecen, si bien en papeles extremadamente secundarios, algunos reporteros que cubren la información generada por el propio espacio televisivo. Otra película descartada fue *Quiz show* (El dilema), (Robert Redford, 1994), que trata sobre el fraude en un concurso televisivo de temas culturales, en la que no aparecen periodistas.

En la misma línea, “caen” del recuento general (si bien fuera del periodo en que se centra este trabajo), los siguientes filmes: *La Mort en direct* (La muerte en directo) (Tavernier, 1979), que se enmarca en la misma línea con un relato sobre un hombre con una cámara implantada en su cerebro, que se utiliza para filmar un documental sobre una enferma terminal; *Being There*, (Bienvenido Mr. Chance), (Ashby, 1979), una comedia dramática sobre los efectos de la televisión en la cual la única referencia que encontramos al periodismo propiamente dicho es la aparición, de manera completamente secundaria, de la Redacción de un periódico. Un caso similar es *A Face in the Crowd* (Un rostro en la multitud) (Kazan, A face in the crowd, 1957), sobre la que hay autores que consideran al personaje de Marcia Jeffries (Patricia Neal) como una periodista cuando difícilmente podría ser considerada como tal. Es cierto que al principio hace labores de producción, pero también que no las hace para un espacio informativo, que sería el único caso en el que se consideraría periodista a un productor, tal y como sucede en *The Insider* (El dilema), (Michael Mann, 1999).

⁵⁰ Son 43 títulos, el listado completo de los cuales figura en el Anexo III, página 471.

1. **Bibliografía específica.** En primer lugar se realizó una lectura exhaustiva (o un vaciado, en su caso) de todos los trabajos publicados hasta el momento sobre la imagen del periodista en el cine, incluyendo artículos y monografías: (Brennen s.f.) (Castro Carpintero 1995) (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004) (García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia, *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla* 2006) (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991) (González Suárez 2003) (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998) (Herman 2004-2005) (Langman 1998) (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996) (Llorca Freire 1991) (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997) (Robards 1990) (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture* 2003) (De Felipe y Sánchez-Navarro 2001) (Baun 1983). La principal fuente en este epígrafe fue la filmografía publicada por Richard Ness, que cubre desde los orígenes del cine hasta 1996.
2. **Bibliografía genérica.** Además, se vaciaron otros volúmenes y artículos sobre cine como *Guía del cine español* (C. Aguilar 2007), *Guía del cine* (C. Aguilar 2006) *100 películas de cine para trabajar la televisión en el aula* (Pardo Alarcón Castellón 2000) y los últimos volúmenes publicados por Leonard Maltin: la guía de 2009 (Leonard Maltin's 2009 Movie Guide 2008) y el volumen de clásicos que recoge los títulos que han ido desapareciendo de las recopilaciones anuales de Maltin (Leonard Maltin's Classic Movie Guide 2005).
3. **Bases de datos.** La consulta a cuatro bases de datos (*Image of Journalist in Popular Culture* 2007) (Internet Movie Database 2009) (Filmaffinity 2009) (Ministerio de Cultura 2009), unida a la bibliografía específica mencionada, constituyó el principal recurso. En el caso de la base de datos del grupo de investigación *Image of Journalist in Popular Culture*, su estructura, sin apenas división en campos ni utilización de palabras clave, dificultó la selección entre los más de quince mil títulos filmicos que incluye, muchos de ellos obtenidos a su vez a través de un vaciado de IMDB, lo que hace que en muchos filmes aparezcan paradójicamente mencionados los periodistas que ocupan papeles secundarios pero no los protagonistas.⁵¹ Pese a la dificultad de su manejo y a las carencias comentadas, *IJPC database* constituye una fuente imprescindible para cualquier trabajo sobre la imagen de los periodistas en la cultura popular, así como un inestimable punto de partida. En cuanto a IMDB, la base de datos de referencia en temas cinematográficos en todo el mundo, ofrece la posibilidad de realizar búsquedas a partir de palabras clave (*keywords*). En el momento de iniciar esta investigación no existía como tal ningún término que asociara los conceptos de mujer y periodismo, una carencia que se solventó en 2008 con la incorporación de “woman reporter”.⁵² En cualquier caso, aunque como punto de partida se recurrió a las palabras clave de IMDB para localizar

⁵¹ Un solo ejemplo de entre los muchos que se podrían poner: *IJPC indexa Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, 1996) incluyendo sólo en el campo de “comentarios” (un campo genérico en el que se incluye cualquier tipo de información sobre el film) al director del periódico, un personaje muy secundario, gracias a que el mismo está identificado como tal en IMDB, sin mencionar, por tanto, que el protagonista es un periodista y que la película aborda cuestiones cruciales de la profesión.

⁵² Reportera. El 22 de septiembre de 2009 había 60 títulos identificados con esta etiqueta.

los títulos que conformarían el estudio, hay que señalar que su uso no puede nunca ser exclusivo, ya que en muchos casos se trata de etiquetas aportadas por los lectores, por lo que en ocasiones no son del todo correctas y, desde luego, no figuran siempre en todos los títulos en que deberían.

Por lo que respecta a Filmaffinity, se trata de una base de datos mucho más pequeña en la que no están incluidos muchos títulos de filmes que sí fueron estrenados en España, pero dado que utiliza la categoría “Periodismo” como una etiqueta de clasificación de subgéneros cinematográficos, se reveló como una herramienta útil para la selección de dichos títulos (después revisada, como es lógico, por visionados o consultas a fuentes bibliográficas).

Por último, la base de datos del Ministerio de Cultura sirvió como filtro final para confirmar si el film había sido estrenado o no en España y para incorporar alguna información que se consideró relevante, como el número de espectadores obtenidos por cada uno de los filmes, aparte de cómo fuente principal para muchas películas de producción española.

4. **Páginas web.** Una última fuente para la elaboración de este listado fueron páginas web que ofrecen recopilaciones semejantes, elaboradas, en su caso, con una finalidad divulgativa. Entre estos sitios web figura la sección dedicada al “Periodismo y los Medios de Comunicación en el Cine” (Martínez-Salanova Sánchez s.f.) de un sitio más amplio que el autor ha creado como soporte de material didáctico diverso. Asimismo, se ha tomado también como referencia, sobre todo a la hora de considerar si una cinta pertenecía o no al subgénero “periodismo”, la selección elaborada por Paul E. Schindler Jr. (Journalism Movies 1996). Otros sitios web revisados son About.com (Journalism In the Movies, Examining Journalism In the Movies s.f.) y, sobre todo, el interesantísimo repertorio bibliográfico y filmográfico publicado en la red por la biblioteca de la Universidad de Berkeley (University of California, Berkeley 1996-2007).

Para gestionar los títulos surgidos de esta investigación se creó una tabla⁵³ compuesta por 32 campos, a partir de la cual se diseñó un formulario de inserción de datos para facilitar la interacción con ella. El aspecto del formulario puede verse en la captura de pantalla (Imagen V-2) incluida en el Anexo V.

Dicho formulario consta de varios apartados básicos. En primer lugar, una ficha técnica básica integrada por el **título** la película en su versión doblada al castellano, en caso de que exista, el **título original**, el **año de producción**, el **director**, la **nacionalidad**, el **género**, el **subgénero** y la **sinopsis**. Salvo el director, la sinopsis y los dos campos destinados a consignar el título del film, que tienen una finalidad sobre todo identificativa y descriptiva, los restantes

⁵³ Con “tabla” se hace referencia, en realidad, a un sistema de tablas relacionales. Así, la tabla “Películas”, que constituye la columna vertebral central de este gran bloque de la base de datos, está relacionada con otras como Nacionalidad, Género, o Subgénero, de las que obtiene la información para cada uno de dichos campos. Esto aligera el peso final de la base de datos, evita el almacenamiento de información redundante, agiliza el proceso de rellenado de cada una de las fichas y, sobre todo, minimiza el riesgo de cometer errores al introducir los datos que podrían distorsionar los resultados de la consulta. En el Anexo III (Ilustración III.2) se incluye un mapa parcial del diseño relacional de la base de datos.

se utilizan para el análisis cuantitativo. Así, el año de producción permite relacionar con distintas épocas las diferencias percibidas en cuanto a la cantidad de títulos dedicados al periodismo o a la mayor o menor representación de las mujeres periodistas a lo largo del siglo XX, mientras que la nacionalidad permite ratificar la máxima generalmente asumida de que el análisis de la representación cinematográfica de los periodistas pasa casi en exclusiva por el cine norteamericano. En este caso, además, se utilizará para evaluar la presencia cuantitativa de las periodistas en el cine español. Por último, el género y el subgénero⁵⁴ permiten relacionar la presencia de periodistas con los distintos géneros cinematográficos, lo que, como se verá, permitirá llegar a algunas conclusiones interesantes.

El siguiente grupo de elementos sirve para filtrar las películas atendiendo a criterios de difusión. Así, la primera casilla (denominada “Ministerio”) identifica las películas que figuran en la base de datos ya mencionada varias veces del Ministerio de Cultura de películas calificadas para su estreno en cines y que cumplen, por tanto, el requisito antes explicitado de haber sido estrenadas en cine en España, mientras que la segunda permite identificar las producciones realizadas para su difusión en televisión. En principio podría parecer que con la primera casilla de verificación resultaría suficiente, ya que una película estrenada en cine en España ha de tener, en buena lógica, desactivada la casilla que la identifica como producción para televisión. Sin embargo, como ya se comentó, se han incluido en la base de datos no sólo las películas que cumplen los requisitos fijados a efectos de cuantificación, sino también aquellas que aparecen mencionadas en la bibliografía existente sobre el particular, aunque no todas ellas serán consideradas en los distintos análisis propuestos. Por último, se consignan también, para cada filme las cifras de taquilla con el fin de obtener una idea aproximada⁵⁵ de la repercusión obtenida por cada uno de ellos.

El siguiente grupo de casillas entra ya de lleno en el ámbito de estudio propuesto. En principio se planteó un diseño en el que se incluía tan sólo una casilla de verificación para hacer constar si en el título había o no mujeres periodistas, ya que en muchos casos hubo que hacer un visionado para confirmar o descartar este punto. Sin embargo, en breve se puso en evidencia la necesidad de una mayor precisión en este apartado, ante el elevado número de

⁵⁴ Con respecto al siempre espinoso tema de la adscripción genérica de un film se recurrió fundamentalmente al que aparece consignado en la base de datos del Ministerio de Cultura o, en su defecto, al que figura en las páginas web y en la bibliografía de la que se obtienen los títulos de las películas que conforman la filmografía, tal y como se explica con más detalle en el capítulo dedicado al análisis cuantitativo en relación con el género cinematográfico (ver página 175). Sólo a la hora de incluir una película dentro del subgénero “periodismo” se aplicó un criterio más particularizado, considerando que son películas de periodismo aquellas en las que dicha profesión constituye el eje principal sobre el que se articula la trama, pero haciéndolo extensivo a las que teniendo otro como tema central –como es, con frecuencia, la política–, sí le conceden sin embargo a la figura del periodista o al papel de los medios de comunicación una relevancia tal que permiten que, aunque el tema central no sea el periodismo, sí se puedan incluir en este apartado. Es el caso, por ejemplo, de *True Crime* (Ejecución Inminente), (Clint Eastwood, 1999) o de *The Pelican Brief* (El informe pelicano), (Alan J. Pakula, 1993), dos cintas en las que el tema central se podría decir que es más político que periodístico pero que, sin embargo, dan tanta importancia al papel de los medios de comunicación que se consideró pertinente incluirlas dentro del subgénero periodístico, como ya se comentó en la nota a pie de página 25.

⁵⁵ “Aproximada” porque si bien el número de espectadores y la recaudación en taquilla son un buen indicio de la repercusión pública de un filme, hay varios casos en los que una cinta que obtuvo cifras modestas en su exhibición cinematográfica fue luego aupada por la crítica o por otros sistemas de distribución, consiguiendo, finalmente, una influencia mucho mayor en los espectadores. Pero, en cualquier caso, se ha estimado que se trata del criterio más objetivo y en general más fiable para evaluar una película de cine en términos de repercusión e influencia.

títulos que fueron apareciendo ya desde los inicios de la investigación, de modo que se planteó la posibilidad de distinguir, aunque fuese por aproximación (al menos en el caso de los títulos anteriores al año 90) el grado de participación de dichas mujeres en el film. De este modo se distingue entre personajes principales, secundarios y anecdóticos.⁵⁶

En el apartado de **Notas** se incluyen todos los comentarios, apuntes, etcétera, que se han considerado interesantes sobre el film, sobre todo, como es lógico, en relación con la aparición de hombres y mujeres periodistas. En algunos casos se ha utilizado también como campo de trabajo temporal para hacer anotaciones efímeras, gracias a la enorme flexibilidad que aporta haberle establecido su tipo como “Memo”, sin limitación alguna de número de caracteres.

El campo **Fuente** permite consignar en qué lugar o lugares se encontró el título y/o se confirmó la posibilidad de que incluyera mujeres periodistas o tuviera una relación central con el periodismo y los medios de comunicación. Por último se han incluido dos campos de **hipervínculos** para enlaces más significativos (la mayor parte de las veces, aunque no siempre, a las entradas de dichos filmes en IMDB y Filmaffinity).

Por último, cada ficha incorpora además un campo **autonumérico** que sirve de identificador exclusivo para su gestión dentro de la base de datos y su relación con otras tablas, así como algunos campos destinados a facilitar la mecánica de análisis como si la película estaba disponible o no, si se había contado con la ayuda de algún colaborador para un primer visionado o una casilla específica denominada “Análisis” cuya función está relacionada con las películas de los años 90, tal y como se verá a continuación. Hay, asimismo, un par de campos más a los que no se tiene acceso desde este formulario.

En una segunda etapa, esta filmografía inicial se completó con la incorporación exhaustiva de cualquier título producido entre 1990 y 1999 en el que apareciese algún periodista, con independencia de que fuese hombre o mujer,⁵⁷ con el fin de obtener todos los títulos de películas estrenadas en España en esos años. Por último se procedió a seleccionar, de entre ellos, aquellos en los que los periodistas desempeñaban un papel que fuese más allá de lo anecdótico, que son los que conforman el *corpus* de análisis de la investigación (ver listado en Anexo IV, página 473).

Los criterios para su elaboración son los mismos que se establecieron en la primera, con la salvedad de que se omite el primer punto (ver página 36). Del mismo modo, las fuentes utilizadas fueron las mismas que las ya enunciadas (páginas 38 a 39), con el añadido de biblio-

⁵⁶ Este punto se refiere a la filmografía genérica del siglo XX, no a la específica, que se trata en el apartado siguiente. Como es lógico, el grado de precisión y de exhaustividad es muy superior en la filmografía de los años 90, en la que se visionaron casi la totalidad de los filmes, que en la que comprende todo el siglo XX. Fue imposible, por razones obvias de falta de tiempo y dimensiones del trabajo, ver muchos de los filmes incluidos en la base de datos en este apartado, por lo que la distinción del grado de protagonismo de los personajes se efectúa sólo en algunos casos tras el visionado del filme y en la mayoría a partir de la bibliografía mencionada en el capítulo correspondiente, de la lectura detallada de los títulos de crédito completos incluidos en IMDB, de las consultas a la base de datos de IJPC y de comentarios de críticos y usuarios que en sus análisis del film mencionaban distintos roles narrativos de los personajes que permitieron, en algunos casos, despejar la incógnita sobre el grado de protagonismo de una periodista en una determinada película. Sin embargo, la garantía absoluta de la corrección de los datos sólo se obtiene a través del visionado que no fue posible para la totalidad de los títulos.

⁵⁷ Incluidos también dentro del listado del Anexo II.

grafía específica como la filmografía *Películas españolas de 1995 a 1999* (Bello Cuevas, y otros 2001) o monografías como *Historia del Cine en películas 1990-1999* (Sánchez Noriega 2007), *El cine español de los noventa* (Benavent 2000) los volúmenes de Caparrós Lera dedicados al cine de los años 90 (Caparrós Lera, *El cine de nuestros días 1994-1998* 1999) (Caparrós Lera, *El Cine De Fin De Milenio* 2001) (Caparrós Lera, *Persona y Sociedad en el Cine de los noventa (1990-1993)* 1994), sobre todo en lo relativo al cine español y, en general, volúmenes como *Lo mejor del cine de los 90* (Müller 2005).

Para este grupo de películas, que conforman el cuerpo de análisis principal, se diseñó un modelo de ficha diferenciado que tiene, como es lógico, muchos elementos en común con el anterior (ver Imagen V-4). De hecho se parte de la misma tabla a la que se aplica un filtro a partir de una consulta para restringir los registros a aquellos en los que el año de producción está entre 1990 y 1999, ambos incluidos. Aparte, se han añadido cuatro casillas de verificación para clasificar también los distintos títulos en función del rol dramático desempeñado por los periodistas masculinos. Esta información se utilizó sólo a efectos de clasificación inicial y para discriminar los títulos que formarían parte del más restringido análisis de contenido, ya que, como se verá, todos los personajes de periodistas de los años 90 tienen su propia ficha, por muy anecdótico que sea el rol que desempeñen en el film, y es a partir de estos registros desde los que se efectúan las distintas comparativas incluidas en los capítulos 3 y 4.

Al principio este formulario daba acceso a la totalidad de las películas indexadas para los años 90 –245 títulos– lo que resultaba poco operativo, ya que en el caso de muchas de ellas la aparición de periodistas era tan anecdótica que suponía una pérdida de energía excesiva, en comparación con los resultados obtenidos, plantearse el vaciado completo de todos esos títulos. Es aquí donde entra en juego el campo “Análisis” ya mencionado. A su través se realizó la selección de aquellos títulos en los que los periodistas desempeñaban papeles de cierta relevancia (incluyendo a secundarios siempre y cuando fuesen identificables en la trama y tuviesen algo más de papel que el de “dar las noticias”), de entre los cuales hubo que descartar varias películas que resultaron ilocalizables.⁵⁸ De este modo, se obtuvo una filmografía final integrada por 112 películas, que incluyen todos los títulos producidos en los años 90 con personajes de periodistas en papeles relevantes, estrenadas en cine en España y más o menos localizables en la actualidad (el listado completo se incluye en el Anexo IV).

0.3.2 Elaboración de un catálogo de personajes general y diseño del específico a partir de la muestra seleccionada

El segundo gran eje de la base de datos diseñada para la investigación fue la catalogación de los personajes, que son, a la postre, la unidad de análisis empleada. La primera decisión importante al respecto fue la de incluir en dicho catálogo no sólo a los personajes femeninos,

⁵⁸ *The Crush* (Veneno en la piel), (Alan Saphiro, 1993); *Vivir así* (Luis Martínez Rodríguez, 1999); *Adão e Eva* (Adán y Eva), (Joaquim Leitão, 1995); *Sur La terre Comme Au Ciel* (Entre el cielo y la tierra), (Marion Hänsel, 1992); *Turtle Beach* (Stephen Wallace, 1992); *Living Large!* (Reportero por los pelos), (Michael Schultz, 1991); *Cobb* (Ty Cobb), (Ron Shelton, 1994); *La hermana* (Juan José Porto, 1995); *Luz negra* (Xavier Bermúdez, 1995); *Entre todas las mujeres* (Juan Ortuoste, 1997); *A solas contigo* (Eduardo Campoy, 1990); *Cover Up* (Rescate) (1990); *The Innocent Sleep* (El sueño inocente) (Scott Mitchell, 1995); *V.I. Warshawski* (Detective con medias de seda), (Jeff Kanew, 1991); *Atilano, presidente* (La Cuadrilla, 1990).

como era la intención inicial, sino también a los masculinos, sobre todo en la parte de la investigación centrada en los años 90, en la que se procuró que el listado de personajes fuese lo más exhaustivo posible.

Si sólo se toma en cuenta a los personajes femeninos resulta difícil, por no decir imposible, llegar a conclusiones significativas sobre si un determinado rasgo es atribuible a un criterio más o menos sexista o se relaciona, por ejemplo, con algún tipo de prejuicio profesional. Así, una afirmación como que las mujeres periodistas retratadas por el cine raramente superan los 40 años es de por sí significativa, pero lo es mucho más si, al mismo tiempo, se explica, como es el caso, que entre los hombres periodistas el grupo más numeroso de personajes tiene entre 40 y 50 años y que incluso existe una destacable proporción de personajes principales (7,69%) de más de sesenta años. Puede así afirmarse con plena seguridad que la edad es un rasgo relacionado con el sexo del personaje. Por ello, el catálogo elaborado incluye a todos los periodistas del cine de los 90, hombres o mujeres, y a los más destacados de las décadas precedentes, sea cual sea su sexo, con el fin de poder realizar comparaciones.

Para la catalogación de este elevado número de personajes (hay 1.273 fichas de periodistas en la versión final) se diseñó una tabla que fue haciéndose cada vez más prolija con objeto de absorber cada uno de los nuevos niveles de análisis. Esta progresión de complejidad creciente llevó a establecer el acceso a la misma a través de distintos formularios que habilitaban, en cada caso, diferentes campos en función del tipo de personaje de que se tratase.

El formulario base, que da acceso al mayor número de personajes (966 al terminar todo el proceso), es el denominado “Ficha corta” (ver Imagen V-5). En él se incluye un número limitado de campos de la tabla “Ficha periodista”, la mayor parte relacionados con el bloque de “elementos narrativos” que se explicará con detalle en el subepígrafe siguiente, y buena parte de los restantes con los denominados “elementos profesionales”.

En primer lugar figura la distinción, básica en este estudio, de si el personaje es **Hombre/Mujer**; su **nombre**; el del actor o actriz que le da vida –**intérprete**– y, en la mayor parte de los casos, el recorte de un fotograma de la película que permite mostrar, en una **fotografía** tipo carnet, el aspecto del personaje, lo que facilita su identificación. Se indica también el film al que pertenece a partir de un campo relacionado con la tabla “Películas”. De este modo, al seleccionar el film en dicho campo se cubre de manera automática el del **Año**, que la propia base de datos obtiene, a través de una consulta, de la mencionada tabla.

El siguiente campo tiene como objetivo identificar al personaje en función de su **tipología dramática**, para lo cual, tras un repaso de la bibliografía sobre narrativa fílmica y guión⁵⁹ en busca de una clasificación simple –(Prósper Ribes 2004, 13-21)⁶⁰ (Bal 1985)⁶¹

⁵⁹ No se incluyen aquí algunos libros muy conocidos como los de Syd Field o Robert McKee simplemente porque no figura en ellos ninguna tipología como la buscada.

⁶⁰ Prósper Ribes hace un resumen de distintas tipologías de personajes en función del grado de representación (que distingue entre presentes y no presentes y éstos, a su vez, entre implícitos y ausentes); por su relación con el ente que representan (real y ficticio) y su encarnación (actor; actor y persona real; actor y autor; mismo personaje y distintos actores) o por las funciones que desempeñan. Se trata, en este último caso, de los actantes.

⁶¹ La teoría estructuralista ha dado origen al muy influyente **modelo actancial**, que distintos autores han formulado y reformulado partiendo de una base común: el modelo en el que se basa el estudio del relato para los

(Sangro Colón, Pedro; Huerta Floriano, Miguel (eds.); 2007)⁶² (Vanoye 1996)⁶³–, se optó por emplear como punto de partida la de Kenneth Atchity y Chi-Li Wong (Atchity y Wong 1997, 38-40) que se explica con más detalle en el epígrafe 3.1.3 (ver página 183) y que permite clasificar a los personajes en protagonistas, coprotagonistas, antagonistas, de apoyo, menores y funcionales. Dentro de este último grupo estarían también los extras, que se han incluido como una categoría aparte después de que se revelara como imprescindible a la hora de abordar la clasificación práctica de los distintos personajes encontrados a lo largo del estudio.

Le sigue un grupo de campos cuyo objetivo es proporcionar una identificación profesional básica del personaje, para lo cual se registran su **cargo**,⁶⁴ **medio** para el que trabaja el personaje⁶⁵ y, por último, el **tipo de información** que suele cubrir.⁶⁶ Por último, a tenor de la importancia que se le daba en los trabajos previos a la dicotomía entre las representaciones extremadamente positivas o las radicalmente negativas de este tipo de personajes, se añadió un campo denominado “**Valoración global del personaje**” en el que, en aquellos casos en que

estructuralistas surge de una relación teleológica: los actores tienen una intención, aspiran a un objetivo (Bal 1985, 34), que los une al objeto deseado. Para que esta relación entre sujeto y objeto revista interés tiene que haber también una fuerza que se oponga, que es la que origina el conflicto dramático. A partir de este triángulo básico, distintos autores como Propp, Vogler, Souriau o Greimas elaboraron sus propuestas sobre las funciones y los actantes en el relato. Los seis puestos narrativos derivados del modelo de Greimas aparecen en todos los demás (Reformulaciones al modelo actancial de Greimas para su aplicabilidad al análisis de la obra dramática. s.f.). El modelo de Greimas fue retomado por Barthes (Introducción al análisis estructural de los relatos 1977) y por Mieke Bal. Se trata, por tanto, de una aproximación teórica muy influyente y ampliamente refrendada que, sin embargo, se ha desechado en este estudio porque a pesar de su evidente utilidad para una aproximación teórica o conceptual compleja a la estructura narrativa, resulta poco operativo para un análisis práctico de tipo cuantitativo como el que se plantea. Así, un personaje puede ser a la vez sujeto, objeto y destinatario, dependiendo de si se considera como eje central del análisis sus propias motivaciones o las de otro personaje.

⁶² Este libro recoge, sumamente resumida, la clasificación de los personajes de acuerdo con la tipología (tipo, estereotipo, prototipo y arquetipo) y sus funciones (actantes, lineales, planos/redondos; dinámicos/estáticos) (Caminos 2007, 26).

⁶³ Este autor no habla de las tipologías dramáticas sino que clasifica a los personajes de acuerdo con cuatro modelos básicos: el modelo clásico, adoptado por la generalidad del cine norteamericano, en el cual la motivación del personaje se convierte en el elemento fundamental; el moderno, dentro del cual distingue entre el “personaje problemático”, del cual cita como ejemplo, entre otros, al veleidoso Marcello (Marcello Mastroianni) en *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1959), al que contraponen con los periodistas de los años 80 (56), el “personaje opaco” y el “no-personaje”; el modelo brechtiano y el modelo colectivo, con dos manifestaciones principales: el cine ruso de los años 20 y el cine coral italiano (Vanoye 1996, 51-61).

⁶⁴ Nuevamente en este caso se remite internamente a una tabla con la que la principal está relacionada. Los cargos incluidos en la misma, surgidos unos de la lógica y muchos otros del visionado de los filmes, eran inicialmente: asistente, columnista, corresponsal en el extranjero, crítico, director, editor-a/director-a, enviado especial, fotógrafo-o, gerente, impresor, jefe de prensa, jefe de sección, magnate de medios de comunicación, operador-a de cámara, presentador-a/locutora, productor ejecutivo, productor/a de informativos, realizador de informativos, redactor-a, redactor-jefe, reportera-o y sonidista. Algunos de ellos guardan una relación mucho menos directa con la profesión periodística que otros. Posteriormente, estas categorías se simplificaron para poder establecer comparaciones significativas y así, por ejemplo, se agruparon bajo el concepto “jefe” a los directores, redactores-jefe y jefes de sección o se identificaron como “responsables intermedios” a productores y realizadores de informativos, etc. Todo esto se explica con más detalle en el subepígrafe que se le dedica a los datos cuantitativos resultantes de este trabajo de catalogación (ver página 195).

⁶⁵ Al igual que en el caso anterior, este campo bebe de una tabla en la que figuran los siguientes registros: prensa, radio, televisión, internet, revista de actualidad, revista especializada, agencia, cine (informativos) y, por último, free-lance para aquellos profesionales que no trabajan para un medio específico sino que venden su trabajo (a veces muy variado) a distintos medios.

⁶⁶ Se utiliza la misma mecánica de trabajo que en los casos anteriores, con la salvedad de que son muchos los personajes para los cuales hay que dejar obligatoriamente este campo en blanco ya que en la película no se aclara este particular. En este caso el listado final obtenido es bastante pintoresco. Además de los ámbitos informativos más típicos que se incorporaron ya en el momento de diseñar la base de datos (Sucesos, Internacional, Política, etc.) se fueron incorporando los que aparecían en los filmes visionados, entre ellos la información meteorológica, parapsicología, ovnis, necrológicas o los consultorios sentimentales, por citar los más inesperados.

este posicionamiento del film resulta evidente, se indica si se trata de un personaje positivo, negativo o neutro.

Por último, en esta ficha se incluyen, como se ve en la captura de pantalla incluida en el Anexo V (Imagen V-5), ocho campos dobles de estructura similar que permiten identificar las distintas fuentes bibliográficas en las que se menciona al personaje y en qué capítulo aparece. La referencia a la fuente bebe, una vez más, de una tabla relacional que, aparte de las ventajas ya indicadas para las tablas relacionales permite, en este caso, recuperar la información completa de cada uno de los libros mencionados. Esta sección de la ficha se incorporó para facilitar la redacción del capítulo 2.3, con el que se pretende, tal y como se explica en dicho epígrafe, hacer una primera aproximación a la representación cinematográfica de las periodistas a través de un análisis cuantitativo de las menciones en la bibliografía que ha tratado el tema con anterioridad. A los y las periodistas citados en estos libros se han añadido las periodistas femeninas que aparecen en los títulos reseñados en la filmografía del siglo XX, lo que ofrece un panorama bastante preciso de su grado de protagonismo y del perfil profesional con el que se las representó de manera más habitual. A partir de toda la información recabada a lo largo de este proceso se propone también una tipología básica de personajes de mujeres periodistas.

En cuanto a los personajes denominados “extra”, su número era tan elevado y los datos existentes sobre ellos tan escasos que se consideró pertinente generar un nuevo formulario para este tipo de personajes,⁶⁷ mostrando menos campos que en el caso anterior para facilitar su indexado y, al mismo tiempo, evitar que su aparición en el formulario anterior elevase el número de personajes incluidos en él hasta el punto de convertirlo en poco manejable y, por tanto, menos operativo. Así, en este caso los campos se limitan a “**Hombre/mujer**”, “**título**”, “**intérprete**”,⁶⁸ la “**tipología dramática**” –que es “extra” en todos los casos y que se incluye de forma automática por parte de la base de datos al crear un nuevo registro en este formulario– y un campo tipo “memo” para **Notas**, en el que se consigna toda la información disponible sobre el personaje.

El tercer formulario de acceso a la tabla “Ficha periodista” –Imagen V-6– pone ante el usuario de la aplicación el grueso de los campos incluidos en la misma, al tiempo que permite consultar sólo las fichas de los personajes principales (protagonistas, coprotagonistas, antagonistas y de apoyo), así como los personajes menores que aparecen en las películas seleccionadas como muestra. Dado que este formulario constituye, en esencia, la plantilla utilizada para el análisis, sus contenidos se explican con más detalle en el subepígrafe siguiente.

0.3.3 Modelo de análisis. Categorías y sistemas de cuantificación.

Para el diseño de las categorías de análisis del grupo principal de personajes de la muestra, lo primero que se hizo fue buscar una estructura soporte, para lo que se llevó a cabo una consulta exhaustiva de distintos manuales de Narrativa Audiovisual, así como de algunos de los libros y autores más destacados dentro de las técnicas de análisis de contenido en busca de

⁶⁷ Ver Anexo V, Imagen V-7.

⁶⁸ Se excluye el nombre del personaje porque éste es desconocido o, para ser más precisos, inexistente en la mayor parte de los casos.

ejemplos de modelos válidos –(Wimmer y Dominick 1996) (Krippendorff 2008) (Bardin 1996) (Horning Priest 1996).

El resultado de esta investigación bibliográfica preliminar demostró que existe un cierto consenso entre los autores que se han ocupado del personaje de ficción cinematográfica, sobre todo en los manuales de guión, a la hora de establecer tres grandes grupos de rasgos básicos para su caracterización (Comparato 1994, 95) (Seger 2000, 52) (Díez Puertas 2006, 183). Son el **factor físico**, que incluye aspectos como la edad, peso, altura, presencia, color de pelo, o el color de la piel, entre otros; el **factor psicológico**, que incorpora las ambiciones, anhelos, frustraciones, sexualidad, perturbaciones, sensibilidad, percepciones, etc. y, por último, el **factor social**, dentro del cual se inscriben los aspectos relacionados con el entorno del personaje, matrimonio, familia, vida sexual, etc., así como con la vida profesional, que en este caso, al constituir un elemento nuclear del estudio, recibirá un trato diferenciado.

Con la utilización de este marco, obtenido de los manuales de escritura de guión de uso más generalizado, se persigue garantizar la validez estructural mencionada por Krippendorff:

Structural validity is the degree to which a research method possesses implicit structures that demonstrably correspond to structures in the object of an analysis. Simulations, for example, will be structurally valid if it can be shown that they model the essential features of what they simulate.⁶⁹ (Krippendorff 2008)

La idea ha sido manejar como categorías analíticas los criterios más estandarizados para la construcción de personajes, al considerar que ello garantiza que sean fruto de decisiones conscientes por parte de sus creadores. Es decir, que el personaje tenga una edad determinada, por ejemplo, constituye una de las primeras decisiones que, a tenor de lo explicado en dichos libros (respaldados por la industria) adopta un guionista y, por tanto, es susceptible de ser considerado como un dato significativo.

La utilización de un modelo basado en estos tres apartados aporta cinco grandes áreas de estudio. La primera de las dos adicionales está dedicada a los elementos narrativos, muchos de los cuales se explicaron ya en el subepígrafe anterior puesto que son comunes para los personajes del catálogo general y para los del catálogo específico de los 90. La segunda constituye en realidad una “escisión” de uno de los elementos que suelen incluirse dentro del factor social, el profesional, que, tal y como ya se sugirió al principio de este subepígrafe, adquiere un tratamiento diferenciado debido a la importancia que cobra en el seno de esta investigación.

En cuanto al primero de estos grupos, el de los “elementos narrativos”, la mayor parte de ellos se aplican a toda la muestra ($N= 1.273$ personajes en total), mientras que algunos se reservan para el corpus de personajes de los 90 sin tener en cuenta a los extras ($N= 444$) y en algún caso excluyendo también a los funcionales ($N= 259$). Entre los aspectos analizados se incluyen aspectos tan importantes como el rol dramático del personaje o la valoración del mis-

⁶⁹ La “validez estructural” es el grado en el cual un método de investigación posee estructuras implícitas que de manera demostrable se corresponden con estructuras del objeto de análisis. Las simulaciones, por ejemplo, serán estructuralmente válidas si pueden probar que modelan los rasgos esenciales de lo simulado. (Krippendorff 2008)

mo en función de su presentación en la película,⁷⁰ y para su medición se utilizan valores nominales (Wimmer y Dominick 1996, 52-53), tal y como queda resumido en la Ilustración 0-4, en la que figuran las distintas categorías de análisis, la muestra a la que se aplican y el sistema de medición empleado.

Un segundo grupo lo constituyen los elementos profesionales. Parte de ellos son descriptivos y permiten clasificar al personaje en función de su medio, cargo, nivel de experiencia profesional y otras variables casi siempre objetivables. Las categorías utilizadas en estos campos surgen en parte de la práctica habitual en los medios de comunicación y en parte también del propio visionado de los filmes.

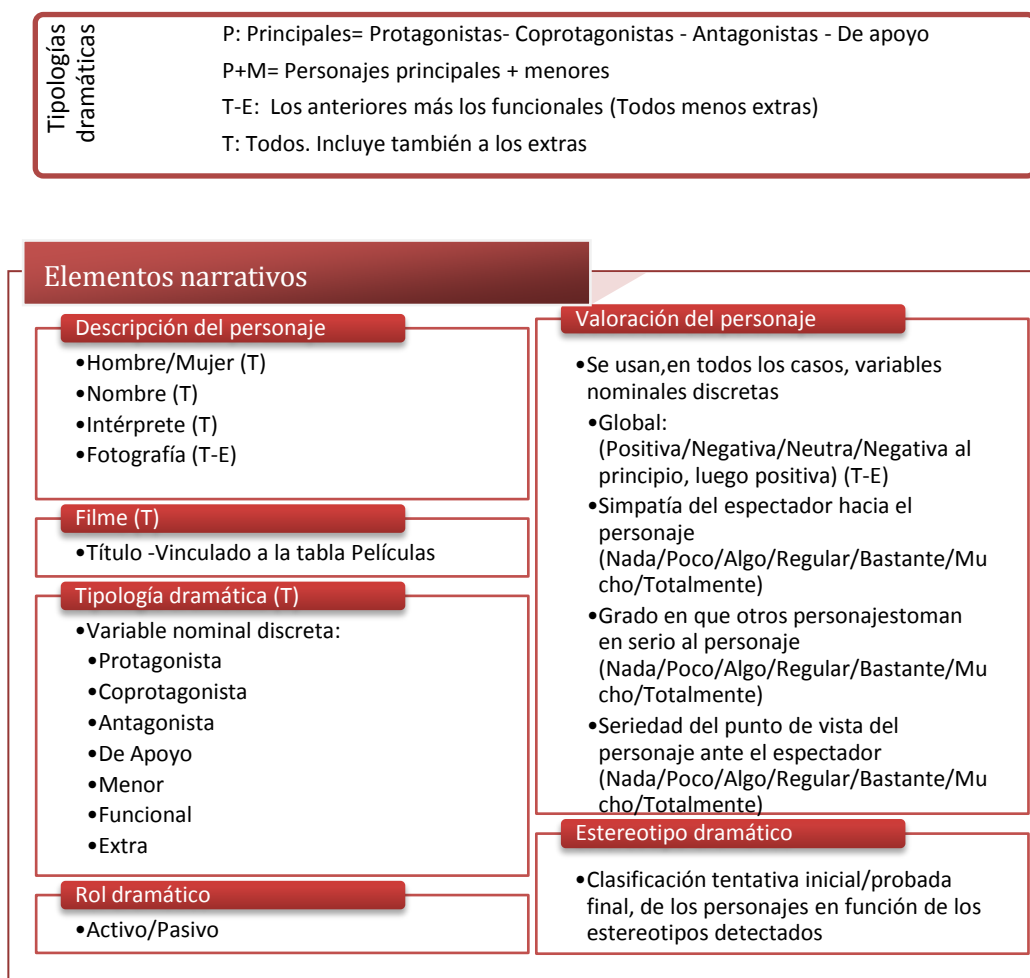


Ilustración 0-4. Categorías y cuantificación dentro del análisis de contenido. Bloque 1: Elementos narrativos

⁷⁰ La explicación más en detalle de cada una de estas categorías se irá aportando al mismo tiempo que los resultados de las mediciones efectuadas a su través, básicamente en los capítulos 3 y 4, para evitar reiterar inútilmente información y para tratar de resumir en lo posible esta explicación inicial.

Elementos profesionales

Cargos y medios (T-E)

- Medio: Prensa, radio, televisión, ...
- Nombre del medio
- Cargo: Reportero, jefe, presentador/locutor, fotógrafo...
- Tipo de información (Local, Internacional...)

Presentación como periodista (P+M)

- Cinco opciones: Prof/Prof +/-Pers-Prof/Pers/Prof-Otros

Relación con espacios prof. (P+M)

- Redacción (Nunca/Va de manera esporádica/Es su sede central.../Se deduce que es su lugar principal de trabajo/Prácticamente vive allí/NC)
- Plató (No aplicable/Nunca/Va de manera esporádica/Es su sede central, aunque investigue fuera/Prácticamente vive allí/ Se deduce que es su lugar principal de trabajo Está en plató durante la mayor parte del film)
- Despacho propio (No/Sí, en el medio para el que trabaja/Sí, en su casa/En su casa y en el medio/NC)

Atrezzo profesional (P+M)

- Elemento
- Frecuencia de aparición

Profesión+sexo (P+M)

- Asignación de trabajos específicos por ser mujer (S/N/NC)
- Utilización de físico para conseguir información (Nunca/ Excepcionalmente/ Alguna vez/De manera habitual/ Si es necesario, no tiene reparos/ NC)
- El personaje utiliza su sexualidad o su atractivo físico en su provecho personal o profesional (A3): (Sí/No/NC)

Conflicto vida personal/prof. (P)

- ¿Se le plantea al personaje un conflicto entre su vida profesional y familiar? (No consta o no es relevante/Ninguno/De forma excepcional//De forma sistemática/Constituye uno de los temas centrales del film/El personaje habla de un conflicto de este tipo pero perteneciente al pasado)
- ¿Cómo se resuelve el conflicto? (No se resuelve/Se resuelve a favor de la vida profesional/Se resuelve a favor de la vida personal/Logra encontrar un equilibrio)
- Su vida privada/personal es un desastre (G) (Sí/No/NC)

Relaciones jerárquicas (P)

- ¿Tiene a otros profesionales a sus órdenes?
- En su papel de jefe/cargo intermedio, constituye una figura de poder (Muy negativa, algo negativa, ni positiva ni negativa, positiva, muy positiva)
- ¿Está a las órdenes de otros profesionales?:
- ¿Tiene autonomía con respecto a sus superiores?
- ¿Tiene algún tipo de mentor/referente profesional claro?
- ¿Es un personaje masculino o femenino?
- El personaje es una figura aislada que trabaja de forma independiente a la jerarquía de la prensa

Cualificación profesional (P)

- Nivel de experiencia profesional
- Capacidad profesional del personaje
- Capacidad profesional del personaje según otros personajes
- ¿Hay una evolución profesional del personaje en el film?

Prioridades /Actitudes profesionales (P)

- La ambición profesional es uno de los rasgos más característicos del personaje (Aa)
- Importancia conseguir la noticia
- Importancia del éxito profesional
- Importancia búsqueda de la verdad
- ¿Cambian estos rasgos a partir del filme?
- El personaje se muestra aburrido ante el trabajo cotidiano.
- El personaje muestra una indiferencia cínica ante los temas tratados y hacia los reportajes por hacer.

Ética profesional (P)

- Imparcialidad ante la información con la que trabaja
- Implicación personal con la información
- Utilización de medios poco éticos para conseguir la noticia
- El personaje confirma la información que publica antes de hacerlo
- El personaje publica información falsa o manipula la información
- Si el personaje falsifica/manipula la información, lo hace...
- Si es una manipulación consciente, sus motivaciones son...
- Si es una manipulación inconsciente, sus motivaciones son...
- En general, la ética profesional del personaje...

Ilustración 0-5. Categorías y cuantificación dentro del análisis de contenido. Bloque 2: elementos profesionales

Para medir otros aspectos más escurridizos, tales como la ética profesional del personaje, su imparcialidad ante la información con la que trabaja, etcétera, se recurrió a los rasgos mencionados en la bibliografía precedente sobre los periodistas en el cine (al respecto se pue-

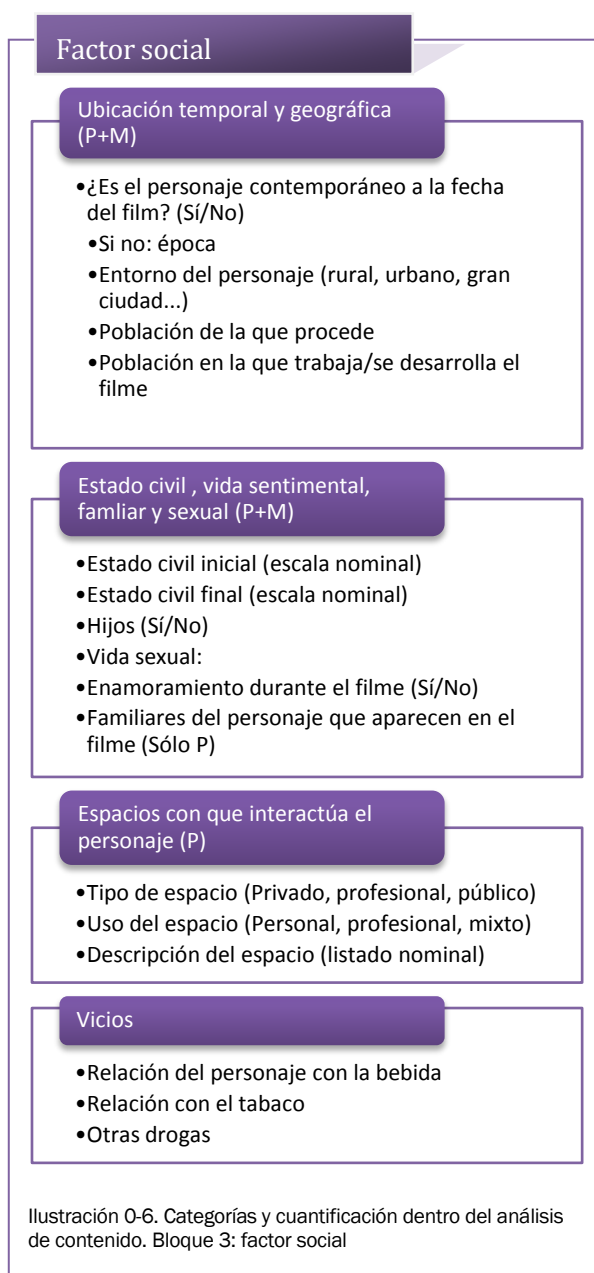
den consultar los capítulos 0.2.1, página 15; 0.2.2 a partir de la página 19 y 1.3 partir de la página 96) con la idea de que el análisis de contenido sirviera para chequear si, en efecto, estaban presentes o no en el retrato de los periodistas de los años 90 y, sobre todo, si era perceptible alguna diferencia sustancial con respecto a los mismos en función del sexo del personaje. Para su evaluación (Ilustración 0-5) se recurrió a una mezcla entre las escalas de tipo nominal y las de tipo ordinal, construidas estas últimas en función de las principales opciones detectadas en los filmes visionados a partir de una submuestra de los mismos, a través de las cuales se pretende detectar en qué medida una determinada afirmación está más o menos presente en la construcción del personaje.

Así, por ejemplo, ante la afirmación “El éxito profesional es importante para el personaje”, se barajan las opciones de “Nada importante”, “Poco importante”, “Algo importante”, “Importante”, “Muy importante”, “Lo más importante” y “NC”, que permite jerarquizar en qué medida están presentes unos rasgos en relación con otros.

Se sabe así no sólo si el éxito profesional es importante o no para el personaje sino también si lo es más que la búsqueda de la verdad o que el hecho de conseguir la noticia, por ejemplo, una clasificación que sólo es posible aplicando este tipo de mediciones.

Tal y como se indicó, de acuerdo con el diseño estructural escogido estos elementos profesionales irían englobados dentro de la caracterización del personaje en el aspecto social. Sin embargo, su importancia dentro de este estudio justifica su consideración como un elemento aparte.

En cuanto a los restantes “ingredientes” del factor social, se consideraron los relacionados con su vida privada (estado civil, relaciones familiares, sentimentales y sexuales), así como su interacción con los espacios en los que el filme presenta al personaje, entre otros (ver Ilustración 0-6). Los resultados de este análisis se ofrecen en el subepígrafe 4.3, a partir de la página 269.



Por su parte, los datos aportados por el estudio de la caracterización física del personaje resultaron muy reveladores, tal y como se recoge en las conclusiones (página 425) y a lo largo del capítulo 4.1, a partir de la página 233. Dentro de este bloque se codificaron aspectos como la edad, el atractivo físico o la importancia que el filme u otros personajes concedían al aspecto del analizado (ver Ilustración 0-7).

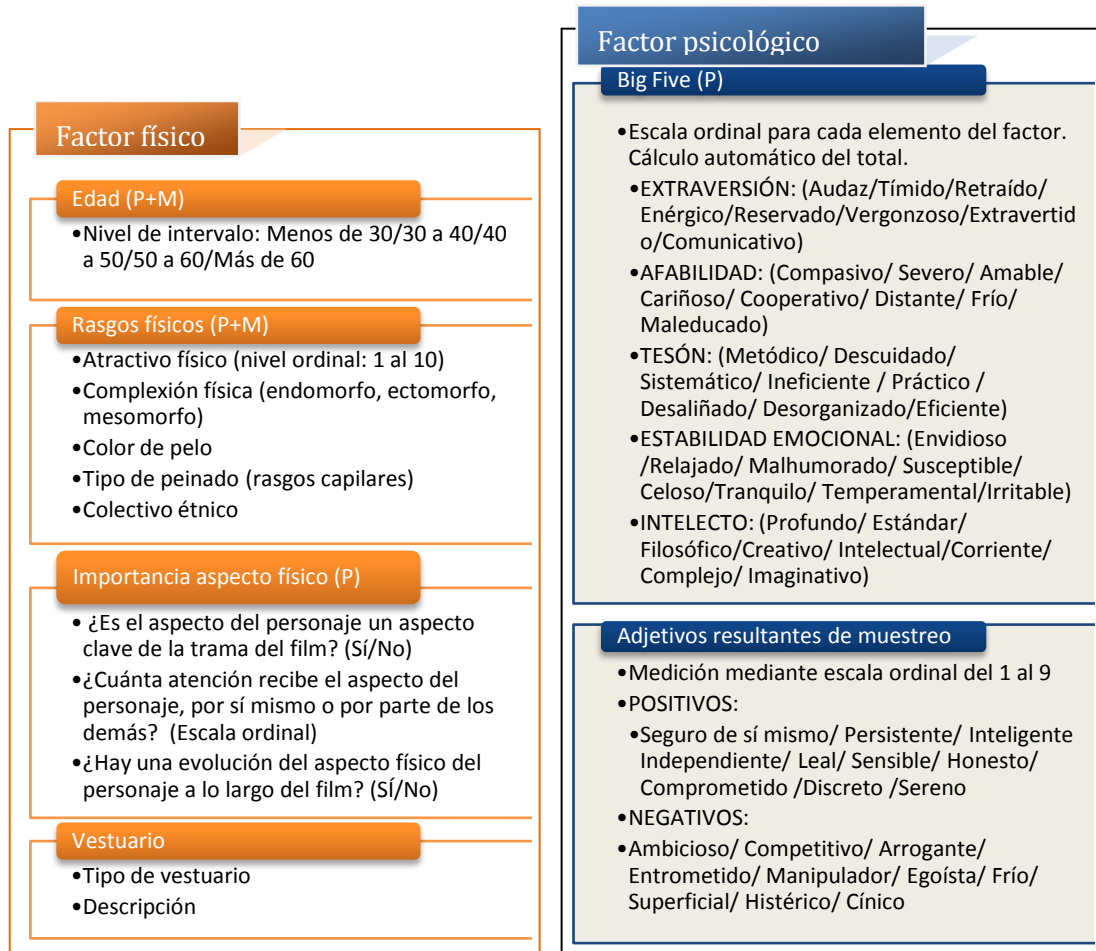


Ilustración 0-7. Categorías y cuantificación dentro del análisis de contenido. Bloque 4: factor físico

Ilustración 0-8 Categorías y cuantificación dentro del análisis de contenido. Bloque 5: factor psicológico

Por último, para el factor psicológico se utilizó un sistema de análisis factorial adoptado de la Psicología de la Personalidad, tal y como se explica con detalle en el subepígrafe 4.2, página 256) así como una valoración, mediante una escala ordinal, de los adjetivos más veces aplicados dentro de las propias películas a los personajes de periodistas, obtenidos a través del visionado de una submuestra integrada por diez películas de distintas épocas. De dicho listado se seleccionaron los diez más veces repetidos con un cariz positivo, así como otros tantos negativos. El grado de presencia y/o ausencia del rasgo sugerido por dichos adjetivos se midió mediante una escala ordinal en la que el 1 representaba la presencia de un rasgo contrario al que se estaba midiendo, el 9 indicaba que estaba presente en el grado más elevado y, por último, el 5 implicaba que el adjetivo en cuestión no era en absoluto significativo en relación con el personaje analizado.

Por añadidura, se incluyó también un grupo de preguntas específicas (algunas de las cuales se han incluido ya en los gráficos anteriores dentro de sus subgrupos correspondientes) con el fin de facilitar el trabajo a la hora de determinar si el personaje cumplía o no con los rasgos que se detectaron como propios de alguno de los principales estereotipos femeninos. Asimismo se incluyó, para todos los personajes principales y también para los menores, una tabla de temas cuya importancia en el filme en relación con el personaje analizado se valoró del 1 al 10, siguiendo la propuesta ya comentada de Herman (página 29). De este modo, se obtiene una jerarquización de asuntos como la ética profesional, el dilema entre neutralidad y compromiso o la importancia del aspecto físico, entre otros, todos ellos de los más citados en la bibliografía consultada en relación con la imagen cinematográfica de los periodistas. La distinción entre personajes masculinos y femeninos ofrece un panorama global significativo como punto de partida del análisis.

0.3.4 Interpretación de datos y análisis cualitativo

El siguiente cuadro ofrece un resumen de los distintos tamaños de las muestras manejadas en la investigación y de los niveles de análisis para cada uno de los subgrupos establecidos en la misma, en función de lo que se ha venido explicando hasta aquí.

Tamaños de las muestras manejadas y utilización de las mismas		
Filmografía de todo el siglo	879	Análisis cuantitativo mujeres periodistas en el siglo XX Propuesta de tipología de personajes de mujeres periodistas a lo largo del siglo
Filmografía específica de los años 90	245	Comparativa dentro del análisis cuantitativo de todo el siglo XX Selección de la muestra final a partir de los criterios explicitados
Muestra de películas de los años 90 sobre las que se efectúa el análisis	112	Análisis cuantitativo años 90 (géneros, nacionalidades, etc.)
Total de personajes indexados (incluye a personajes de todo el siglo y todas las tipologías dramáticas)	1.259	Análisis cuantitativo del siglo XX (contexto)
Personajes catalogados que pertenecen a filmes no incluidos en el período de estudio	441	
Personajes citados por la bibliografía precedente (incluye a parte de los anteriores y a algunos de los años 90)	484	Análisis cuantitativo del siglo XX de acuerdo con la bibliografía precedente (contexto)
Corpus global de personajes de los años 90 (se incluyen todas las categorías dramáticas)	736	Análisis cuantitativo de los años 90: personajes por tipología dramática y sexo
Personajes principales + menores+ funcionales (T-E)	444	Análisis cuantitativo de los años 90: cargos y medios profesionales
Personajes principales + menores	259	Análisis de contenido (partes del modelo etiquetadas como P+M)
Personajes principales (protagonistas, antagonistas, coprotagonistas y de apoyo) de los años 90	124	Todos los niveles de análisis

Tabla 0-1. Tamaño de cada una de las muestras manejadas y destino de cada una de ellas

El siguiente paso consistió en la codificación de los datos de acuerdo con el modelo explicado. Se trata de la fase más laboriosa de todo el proceso, que requirió el vaciado de las 112 películas seleccionadas y de todos los datos consignados en la plantilla de análisis para los personajes (736) que aparecían en las mismas. Para garantizar la fiabilidad de los resultados obtenidos, en el caso de las películas más significativas (aquellas que tenían un mayor número de personajes de periodistas o en los que éstos desempeñaban un rol más destacado) se realizaron hasta tres visionados completos en distintas etapas del proceso de codificación. A mayores,

en casi todos los filmes –aunque sólo para los personajes principales más destacados–, se recortó el fragmento de película en el que se procedía a la presentación del personaje, que fue repasado en varias ocasiones para reducir al máximo las variaciones surgidas del amplio periodo de tiempo en que se realizó el trabajo, así como la influencia que pudiera llegar a tener el propio avance del mismo.

Una vez recopilados todos los datos, éstos se volcaron mediante consultas tanto a Excel como a SPSS con el fin de cruzarlos para obtener resultados significativos que permitieron confirmar algunas de las hipótesis de partida y revelar algunos aspectos que en principio no se habían tenido en cuenta. Con posterioridad estos datos numéricos fueron interpretados en la forma en la que se muestran en los capítulos 3 y 4. Además, en paralelo a todo este proceso, se llevó también a cabo un estudio cualitativo de las periodistas que iban apareciendo durante el visionado de las películas, a través, sobre todo, de la detección de rasgos estereotipados que se repetían, con ligeras variaciones, de un personaje a otro. Los resultados de este proceso, que también se apoyó de manera clara en los datos cuantitativos, conforman los capítulos 5 y 6 de esta tesis, en los que se repasan algunos de los estereotipos enumerados por los autores precedentes, así como la tipología elaborada a partir del estudio cuantitativo no exhaustivo realizado para todo el siglo. A mayores, se define una tipología de personajes femeninos propia de los años 90.

0.4 Estructura de la tesis

La estructura de esta tesis sigue un recorrido que va de lo general a lo particular, comenzando con una contextualización global sobre el tratamiento cinematográfico del periodismo (capítulo 1). Dentro de la misma se realiza, en primer lugar, un repaso por las principales propuestas teóricas que apoyan la consideración del periodismo como un género propio y por las que discrepan de dicha opción, seguido de un recorrido histórico general sobre el tratamiento cinematográfico del trabajo de los informadores y, para terminar, de uno particularizado para el caso español.

A continuación, y dentro del mismo espíritu de ofrecer un marco global para los análisis posteriores, se repasa más en detalle cuál es la imagen que del periodismo ha ofrecido el cine de los años 90 a través de una clasificación de los principales asuntos abordados en las películas visionadas y de una breve explicación del enfoque que sobre los mismos ofrecen dichas cintas. Se discuten en este subepígrafe cuestiones tales como la influencia en los contenidos de las luchas por la audiencia, las presiones de los intereses políticos y económicos frente al derecho a la información, el papel de los periodistas como garantes de algunos derechos democráticos o la manipulación ejercida a través de los medios, entre otros.

Por último, para concluir el capítulo, se repasa la imagen del periodista como estereotipo dramático a través de la recopilación de las principales propuestas de autores como Ghiglione, Saltzman, Barris, Ness y Ehrlich o, ya en España, Laviana, Rodríguez Merchán, García de Lucas, Sales Heredia y Ofa Bezunarte y su equipo entre otros. La presentación de los periodistas como héroes o como villanos, el retrato de su vida privada y algunas de sus prácticas

profesionales más habituales en la gran pantalla son los asuntos que se recorren en este subepígrafe.

Particularizando más en el tema de la tesis, el capítulo 2 ofrece una contextualización específica sobre el retrato cinematográfico de las mujeres periodistas. Se inicia también con un recorrido de tipo histórico para el cual se ha bebido tanto de la bibliografía precedente como sobre todo, de la investigación propia inicial a través de la cual se llevó a cabo la recuperación de los títulos estrenados en el siglo XX en España con presencia de mujeres periodistas.

Tras este repaso cronológico se efectúa una propuesta tentativa de una tipología de personajes femeninos, fruto en gran parte de la investigación realizada de manera previa al análisis de contenido específico de los años 90, al tiempo que se recogen algunos personajes ya estudiados por otros autores como la *sob sister*. Esta clasificación sirve como punto de partida para el análisis más profundo de los estereotipos cinematográficos de la periodista de la última década del siglo XX, al que se volverá más adelante, y permite, asimismo, completar el panorama sobre el retrato femenino de las periodistas bocetado ya en el primer subepígrafe.

El tercer bloque de este segundo capítulo está dedicado a un estudio cuantitativo de la imagen de la mujer periodista a lo largo de todo el siglo, con el fin de ofrecer un retrato objetivo de algunos aspectos tales como las áreas informativas en que más aparecen retratadas, el tipo de cargos que ocupan y su presencia real en la filmografía sobre periodismo. Para realizarlo opté por recurrir a la bibliografía existente sobre el tema en España con objeto de obtener un retrato significativo, ya que no exhaustivo, en función de las películas y personajes que estos autores habían considerado más relevantes.

Aparte de completar el panorama trazado por los dos subepígrafes anteriores y ofrecer, por tanto, una idea bastante completa y realista de la representación de las reporteras y profesionales de la información a lo largo de todo el siglo XX, los datos obtenidos a través de este estudio sirven también para establecer una base comparativa con respecto a los que se aportarán para los años 90, permitiendo así también detectar cambios relevantes surgidos en la última década del siglo.

Los siguientes cuatro capítulos corresponden ya a la investigación llevada a cabo en torno a las periodistas profesionales en el cine de ficción de los años 90. Los dos primeros (capítulos 3 y 4) ofrecen los datos cuantitativos derivados del análisis explicado en el subepígrafe anterior (ver página 32). El 3 se abre con un repaso por los elementos narrativos, al que sigue el retrato profesional de los y las profesionales de la información en los años 90. La inclusión de los personajes masculinos tiene como único objetivo, tal y como se comentó, permitir las comparaciones en busca de resultados significativos.

Más en concreto, en este capítulo se repasan, en primer lugar, aspectos tales como el reparto según las tipologías dramáticas de los personajes femeninos y masculinos, su adscripción a determinados géneros, así como los países de procedencia de las películas analizadas. También se abordan los roles, activos o pasivos, que desempeñan los periodistas como personajes dramáticos, así como la valoración de los mismos en función de la presentación que de ellos hace el filme.

Los dos siguientes subepígrafes tratan sobre elementos relacionados con la representación del personaje en el ámbito profesional, divididos en varios grupos. Así, en primer lugar, se cuantifican los cargos, medios y áreas informativas en que trabajan los periodistas cinematográficos, en busca de diferencias significativas entre hombres y mujeres así como entre los años 90 y el conjunto del siglo. Se analizan también las prioridades profesionales del personaje o su cualificación en el ámbito laboral, para, a continuación, entrar en el repaso de distintas cuestiones relacionadas con la ética profesional como la imparcialidad o falta de ella con que los periodistas cinematográficos abordan su trabajo informativo, la ortodoxia de los procedimientos a los que recurren para obtener información o si cumplen con normas básicas como la de contrastar las noticias antes de publicarlas. El capítulo se cierra con un repaso en las producciones españolas de todas las cuestiones enumeradas.

El capítulo 4, a su vez, está estructurado en torno a los tres grandes grupos a los que ya se ha hecho referencia en el apartado anterior: el factor físico, el factor psicológico y el factor social. A lo largo del mismo se aportan datos concretos sobre, por ejemplo, la edad y el atractivo físico de las periodistas cinematográficas en comparación con los personajes masculinos, que pone en evidencia diferencias más que significativas en función del sexo. El segundo subepígrafe está dedicado a la cuantificación de los rasgos psicológicos, que permite detectar la importancia de características muy repetidas y acusadas como la ambición o el cinismo. El tercer gran bloque se centra en otros aspectos relacionados con su vida social, tales como su estado civil, sus relaciones familiares, el sexo, el amor o su interacción con los espacios en los que se mueve. En todos los casos se corroboró, asimismo, la existencia de diferencias más o menos sutiles en la representación entre hombres y mujeres.

Por último, los dos capítulos finales están dedicados al estudio descriptivo y cualitativo de los personajes más destacados de los utilizados como base para el estudio cuantitativo. La estructura del análisis gira, tal y como ya se indicó, en torno a los estereotipos dramáticos detectados. A la hora de establecer las características distintivas de los mismos resultaron asimismo de gran utilidad las categorías de análisis utilizadas en el estudio cuantitativo, que permitieron poner a prueba, en el caso de los estereotipos detectados en los 90, la descripción de rasgos más o menos intuitiva realizada a partir del visionado.

En concreto, el capítulo 5 ofrece un panorama global por el conjunto de estereotipos cinematográficos, tanto masculinos como femeninos para, a continuación centrarse en el repaso de los que resultaron aplicables en los 90 sólo a personajes masculinos, tales como el del “jefe déspota” o el “magnate malvado”. El estudio de los rasgos de estos personajes evidencia cómo hay algunos elementos –de manera muy destacada el poder– que siguen asociados a los hombres a pesar del notable avance en la presencia femenina en términos cuantitativos. Se estudia también en este capítulo la adaptación a los personajes femeninos de algunos estereotipos tradicionalmente masculinos (y que siguen siéndolo en su mayoría), así como la decidida feminización de otros, como el del corresponsal de guerra antes heroico y convertido en un personaje mucho menos loable a partir de la década de los 90. Por último, el capítulo repasa no ya un estereotipo dramático sino la presencia/ausencia (fundamentalmente la última) de las mujeres

en las películas cuyo tema central es el periodismo y en las que, por tanto, se trata en principio con más rigor y seriedad la actividad informativa.

Visto en conjunto, este capítulo en esencia traza un recorrido por las ausencias de los personajes femeninos en algunos ámbitos en los que los hombres sí están representados, así como por aquellos que habiendo sido hasta el momento masculinos empiezan a admitir la presencia de personajes femeninos a costa, eso sí, de incorporar en general matices negativos antes ausentes.

Con este punto de partida, el capítulo 6 repasa los estereotipos en que se encuadran los personajes femeninos en el cine de los 90, casi todos ellos marcados por la ambición como rasgo común. Dentro del mismo se propone una tipología de personajes en la que esta premisa adquiere diferentes matices, casi siempre negativos, ejemplificándolos en casos concretos mediante el análisis de la puesta en escena, puesta en imágenes, diálogos, y otros elementos propios del lenguaje cinematográfico.

0.5 Formulación de hipótesis

La evolución de la situación social de las mujeres a lo largo del siglo XX permite aventurar que el retrato de las periodistas al finalizar el siglo debería ser más igualitario y menos sexista que el de las películas de los años 30. Sin embargo, algunos autores apuntan ya, de manera más o menos intuitiva, en una dirección diferente. En *¿Son necesarios los hombres?* la columnista del *New York Times* Maureen Dowd argumentaba, de forma muy sucinta, que “pasar de de Tess Harding a Carrie Bradshaw y de ser Dorothy Thompson a Candance Bushnell no es progreso”⁷¹ (Dowd 2006, 116), mientras que Ehrlich (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 126) definía a Diane Christensen en *Network* (Sydney Lumet, 1976) como una regresión con respecto a Hildy Johnson en *His Girl Friday* (Luna Nueva), (Howard Hawks, 1940).

Asimismo, Austin apunta que la reacción antifeminista registrada en EEUU a partir de principios de los 80 como respuesta al avance de las mujeres en su lucha por conquistas sociales y legales, se hace notar en la representación de la mujer periodista a partir de dicho año. Austin se refiere al periodo comprendido entre 1982 y 1996 (fecha de publicación de estudio) sobre el que dice:

All these women are portrayed as being good at what they do, and loving their careers. With few exceptions, none plans to quit her job to marry the man she loves; they all enjoy their work, and in most cases, are shown to have strong friendships with their coworkers. However, there is a definite imbalance of power between the men and women in these films. Despite the significant gains made towards women's full equality during the 1960s and 1970s, the backlash which occurred in the 1980s shifted the major focus of films about women journalists in two ways. First, the women appear significantly as one of two types –unethical bitches or romantic dreamers. (...)

Second, there is a certain devaluation of these women's work with occurs in these films. Again, this does not always hold true, such in *Broadcast News*, *A Dry White Season* and *Under Fire*, but on the whole, it is evident that the men in these films do not appreciate the work that

⁷¹ Tess Harding es el personaje al que da vida Katherine Hepburn en *Woman of the year* (Stevens, 1942), inspirado en la periodista de la II Guerra Mundial Dorothy Thompson, mientras que Carrie Bradshaw, inspirada en la columnista Candance Bushnell, es la protagonista de la serie de televisión *Sex in New York*, a partir de la cual se hizo un largometraje en 2008.

these women do on the same level that they do their own. While films from the 1960s and 1970s often sexually objectified their female characters, the women's work was shown to be valuable and impacting the society at large. (...) In contrast, the journalists from the contemporary period generally work on stories with male counterparts, and rely on them for information and romantic validation.

(...) Although women working outside the home has received acceptance from the American public at large, these films demonstrate that audiences are generally more comfortable when the working women still are subordinate to the men they work with. Their sexual and professional lives are dominated by men, and when they assert themselves as independent women, they are "put in their place" by the men (and boys) in the films.⁷² (Austin 1996, 132-133)

En esta misma línea, la principal hipótesis de partida de este estudio, obtenida a través del visionado inicial superficial de algunos de los títulos que lo componen, es que el incremento cuantitativo en la presencia cinematográfica de las periodistas no se traduce en un retrato más positivo ni más igualitario. El modelo de análisis diseñado persigue refrendar o refutar esta hipótesis –y otras que aparecen de forma implícita o explícita en los textos sobre mujer y periodismo repasados en el subepígrafe 0.2– a través de un método de trabajo que permita llegar a conclusiones lo más objetivables y cuantificables que sea posible. Dichas hipótesis se enuncian del siguiente modo:

1. En los años 90 el número de mujeres periodistas representadas en los filmes de ficción es muy superior al ofrecido durante el resto del siglo, lo que implica una mayor visibilidad de las mujeres profesionales en este sector.
2. Esta mayor presencia de mujeres periodistas no se traduce en un retrato más igualitario en términos de poder o capacidad profesional.
3. En los casos, minoritarios, que no responden a lo establecido en la segunda hipótesis, la competencia profesional de la periodista está relacionada con alguna figura masculina que guía su trabajo y actuación (compañero de trabajo, jefe, marido, etc.).
4. La imagen de las mujeres periodistas en el cine de los 90 es más negativa que la de sus colegas varones.

⁷² A todas estas mujeres se las retrata como amantes de sus carreras y buenas en lo que hacen. Con escasas excepciones, ninguna planea abandonar su puesto para casarse con el hombre al que ama; todas disfrutan de su trabajo y, en la mayoría de los casos, se las muestra manteniendo una fuerte amistad con sus compañeros. Sin embargo, definitivamente se percibe una desigualdad de poder entre los hombres y las mujeres de dichas películas. A pesar de los significativos avances hacia la igualdad de las mujeres durante las décadas de los 60 y 70, la reacción de los 80 modificó la temática principal de las películas en las que aparecían mujeres periodistas en dos direcciones. En primer lugar, las mujeres aparecen encuadradas de forma significativa en una de las dos siguientes tipologías: zorras carentes de ética o soñadoras románticas. (...)

En segundo lugar, dichos filmes muestran una cierta devaluación del trabajo realizado por las mujeres. De nuevo, esto no siempre es cierto, como en *Broadcast News* (Al filo de la noticia), *A Dry White Season* (Una árida estación blanca) y *Under Fire* (Bajo el fuego) pero en conjunto es evidente que los hombres de dichas películas no valoran el trabajo de las mujeres al mismo nivel que el suyo propio. Si bien las películas de los años 60 y 70 frecuentemente convertían a sus personajes femeninos en objetos sexuales, su trabajo se mostraba también como valioso e influyente en la sociedad. (...) En contraste, las periodistas del periodo contemporáneo generalmente trabajan en sus historias en colaboración con colegas masculinos, en los que confían como fuentes de información y validación romántica. (...)

Aunque las mujeres que trabajan fuera de casa han recibido la aceptación general del público americano, estos filmes demuestran que el público está en general más cómodo cuando las trabajadoras se subordinan a los hombres con los que trabajan. Sus vidas profesionales y sexuales están dominadas por los hombres, y cuando se afirman a sí mismas como mujeres independientes, son "puestas en su sitio" por los hombres (y chicos) de la película. (Austin 1996, 132-133)

1 El periodismo en el cine

Desde los mismos orígenes de la industria cinematográfica, las relaciones entre cine y periodismo han sido tan intensas y fluidas que han dado lugar a numerosos títulos en los que los profesionales de la información y sus avatares centran la trama fílmica. Antes de abordar el análisis de la imagen que ha ofrecido el medio sobre las mujeres periodistas, en este capítulo se hace un recorrido histórico general a través las distintas etapas de dicha relación y se estudian, con más profundidad, los temas centrales que en relación con los media planteó a su público el cine en los años 90. Dentro de esta contextualización global, el último subepígrafe se dedica al repaso de los principales estereotipos y lugares comunes manejados dentro de este ámbito, atendiendo a las categorías barajadas por los autores que se han ocupado hasta el momento del particular.

1.1. Cine y periodismo en el siglo XX

En 1894⁷³ Alexander Black creó su corto silente *Miss Jerry*, que se convierte así en el primer título del que se tenga noticia en el que se retrata a un profesional de la información – significativamente, en este caso, a *una* profesional de la información⁷⁴ – lo que prueba que ya incluso antes de sus orígenes oficiales hubo periodistas entre los personajes cinematográficos. En España, de acuerdo con la base de datos del Ministerio de Cultura (Ministerio de Cultura 2009), la primera pieza cinematográfica exhibida en el país en la que algún personaje se dedice a labores informativas es el corto de Charles Chaplin *Making a living* (Charlot periodista), (Henry Lehrman, 1914). Desde entonces hasta la actualidad (la primera década del siglo XXI ha registrado un notable incremento de la popularidad cinematográfica de los medios de comunicación), las relaciones entre cine y periodismo han atravesado diversas fases, pero han sido siempre tan cercanas que incluso algunos autores se han planteado la cuestión de si existe el cine de periodistas como género cinematográfico propio.

⁷³ Este corto es, como se ve, anterior a la invención oficial del cinematógrafo, que tuvo lugar en 1895. Esta aparente contradicción se explica porque se trata, como ya se explicó en la introducción, de una sucesión de imágenes fotográficas a través de las que se cuenta una historia, un producto que su autor bautizó como “picture play”.

⁷⁴ La base de datos de IJPC (Image of Journalist in Popular Culture 2007) incluye en la categoría de películas como entrada más antigua el corto *The Bad Boy and Poor Grandpa*, en el que un nieto travieso tira al fuego el periódico que lee su abuelo, que data en 1890 (cuando, por otra parte, aún no se había inventado el cine). Aparte de que, obviamente, este corto no responde a los criterios que aquí se están barajando, por añadidura existen contradicciones en la fecha de producción del mismo que, por ejemplo, aparece identificada en IMDB (Internet Movie Database 2009) como 1897, lo que lo convertiría, además, en posterior a *Miss Jerry*.

1.1.1 El cine de periodistas como género cinematográfico

Uno de los principales asuntos abordados por los autores que han tratado sobre la imagen cinematográfica de los periodistas es si las películas sobre el periodismo y los medios de comunicación constituyen o no un género cinematográfico específico. Entre los principales estudiosos que apoyan esta postura se encuentran Mathew Ehrlich (*Journalism in the movies* 2004), Richard R. Ness (1997) y Larry Langman (1998), mientras que otros, como Howard Good (*Good, Outcasts. The Image of Journalists in Contemporary Film* 1989, 2) o Maxwell Taylor Courson (*The newspaper movies: an analysis of the rise and decline of the news gatherer as a hero in american motion pictures, 1900-1974* 1976), se refieren a este género sin discutir su existencia.

En su defensa de un género propio, Matthew Ehrlich se apoya en el trabajo de Rick Altman sobre la semántica y la sintáctica de los géneros cinematográficos (Altman 1985), según el cual la semántica vendría dada por elementos comunes tales como localizaciones o personajes, mientras que la sintaxis haría referencia a la forma en que dichos elementos se ponen en juego a través de la trama. “Altman argues that journalism movies never developed a stable syntax and hence never solidified into a formal genre comparable to the musical or Western. Still, certain semantic elements persist in the films and tend to interact in predictable ways or in what can be called a basic syntax”⁷⁵ (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 10). Los principales elementos que podrían considerarse como constitutivos de la semántica del género “Periodismo” son, para Ehrlich, la presencia de un reportero y la existencia de una historia que el primero trata de esclarecer, junto con el director del medio y un conflicto y/o interés sentimental. El jefe constituye, de hecho, uno de los estereotipos básicos del periodista cinematográfico, y como tal aparece recogido en el estudio realizado por Ghiglione y Saltzman (Ghiglione y Saltzman 2002, 14-18). Por otra parte, Ehrlich apunta que no todas las películas sobre periodismo ponen en juego estos cuatro elementos, mientras que en otras aparecen algunos adicionales como, por ejemplo, el propietario de la publicación. En lo que respecta a las tramas, éstas giran en torno a los obstáculos que el reportero afronta mientras trabaja en su historia y a las consecuencias derivadas de la misma, lo que sirve, tal y como argumenta Ehrlich, para poner en escena conflictos y contradicciones más generales como la tensión entre cinismo e idealismo, entre vida privada y vida profesional, entre el interés público e intereses particulares y entre la objetividad y la subjetividad (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 10-11).

La primera ocasión en la que un autor aborda la tentativa de definir el cine de periodistas como un género cinematográfico y, en función de esta idea, detallar sus características como tal, es en la monumental *From Headline Hunter to Superman* de Richard R. Ness. Su autor hace ver su sorpresa al constatar que, a pesar de la enorme importancia para la historia del cine de algunas de las películas de periodistas, ninguno de los autores que le precedieron –Barris y

⁷⁵ “Altman sostiene que las películas sobre periodismo no han llegado a desarrollar una sintaxis estable y que por tanto no se llegaron a consolidar en la forma de un género comparable al musical o al Western. Aún así, las películas mantienen ciertos elementos semánticos y tienden a ponerlos en interacción de maneras predecibles, en lo que podría denominarse una sintaxis básica” (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 10).

Good, sobre todo— haya intentando definir las características comunes que permiten considerarlas como un género cinematográfico propio.

La primera dificultad que el autor encuentra para ello es el hecho de que si bien cualquier película en la que aparece un cowboy es susceptible de ser considerada un Western, no todas las películas que incluyen periodistas lo son de formar parte de las “películas sobre periodismo”. Ness no se refiere sólo a las cintas en las que la actividad periodística del protagonista constituye un elemento secundario para la trama, sino también a aquellas en las que, siendo un elemento principal, son susceptibles de ser encuadradas en otros géneros como, por ejemplo, *The Killing Fields* (Los gritos del silencio), (Roland Joffé, 1984) en el bélico o *Ace in the hole* (El gran carnaval), (Billy Wilder, 1952) como cine negro.

En coincidencia con Ehrlich, para este autor uno de los elementos principales atribuibles al género es que una investigación sea el sostén del hilo dramático de la historia, así como la presencia de elementos iconográficos tales como la apariencia descuidada de los profesionales de la información o escenarios como la Redacción o la sala de prensa. Otros elementos comunes serían los instrumentos profesionales del periodista entre los cuales destacan el teléfono, la máquina de escribir (asimilable en la actualidad al ordenador) y la cámara. Entre los aspectos menores estaría la afición de los periodistas a jugar al póker, su caracterización como fumadores de cigarros o cigarrillos, así como el consumo habitual de alcohol, entre otros.

También utilizando como base los criterios de Altman, Wibke Ehlers recurre a ellos para discutir, sin embargo, la pertinencia de considerar el periodismo como un género ya que, en su opinión, carece de unos elementos sintácticos y semánticos estables. Así, por ejemplo, con respecto a la semántica, la autora parte, al igual que hacía Altman, de una comparación entre el Western y las películas de periodistas para desestimar, por oposición, la opción de que estas últimas constituyan un género como el primero. Así, indica que mientras que en el Western la localización siempre es el Oeste americano, las películas sobre periodismo pueden ambientarse en una Redacción, en las calles, en un entorno rural o urbano o en cualquier país extranjero en el que el periodista ejerza como corresponsal. En cuanto a los personajes, si el Western gira en torno al vaquero solitario, en las películas de periodistas el protagonismo puede ir para cualquiera de los distintos estereotipos que se analizan en el segundo subepígrafe de este capítulo (ver página 70), como el periodista comprometido, el sensacionalista, el caza-criminales, la *sob sister* o el director, entre otros. Por último, en cuanto a los elementos estilísticos, los Western se ambientan siempre en lugares semisalvajes y utilizan una paleta de colores relacionados con la tierra, mientras que las películas de periodistas pueden ambientarse en calles oscuras con una iluminación de clave tonal baja propia del cine negro, en campos de batalla, en estadios deportivos o en platós de televisión, entre otros.

Para esta autora tampoco hay una coherencia en la sintaxis, ya que las películas sobre periodismo pueden girar en torno a conspiraciones políticas, relaciones personales, escándalos de la alta sociedad, etc., por lo que considera más correcta la referencia a los elementos comunes como rasgos estereotipados sobre la profesión y sus profesionales (Ehlers 2006, 32).

Sin pronunciarse en el debate, Rodríguez-Merchán analiza con más detalle en la introducción a *Cine entre líneas* (Rodríguez Merchán, A modo de editorial. Cine de papel 2006, 6-7) los argumentos aportados por Richard R. Ness a favor de la consideración del cine de periodistas como un género cinematográfico, añadiendo a los mencionados aquí la presencia de cierto aburrimiento de los periodistas hacia el trabajo cotidiano, una indiferencia cínica hacia los temas tratados y los reportajes por hacer y una reflexión más o menos constante sobre la relación del periodista con la jerarquía profesional de los medios de comunicación.

Fernando de Felipe y Jordi Sánchez-Navarro (De Felipe y Sánchez-Navarro 2001, 122-123) resuelven la cuestión considerando al cine de periodistas como un subgénero cinematográfico, lo que les permite salvar el problema enunciado por Ness con respecto a la adscripción de estas películas a otros géneros como el thriller, el drama o la comedia. Éste, que es también el criterio utilizado a nivel popular en diversas páginas webs sobre cine, es el que se ha adoptado en este estudio, en el que se ha considerado que las películas en las que la práctica profesional en los medios de comunicación constituye el eje central del argumento forman parte de un subgénero denominado “películas sobre periodismo” que, por otra parte, pueden a su vez corresponder a géneros muy variados y diversos.

1.1.2 Recorrido histórico por el periodismo en el cine norteamericano

En 1928, Ben Hecht y Charles MacArthur alumbraron una chispeante comedia teatral titulada *The Front Page* que ha conocido cuatro versiones cinematográficas hasta la fecha y que los estudiosos consideran que ha tenido una enorme influencia en el posterior retrato fílmico de los periodistas (Zynda 1979) (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004).

La primera versión para la gran pantalla fue dirigida en 1931 por Lewis Milestone y en España se tituló *El gran reportaje*. El estereotipo que emerge de ella, que se ha mantenido estable en las sucesivas versiones a pesar de la enorme distancia temporal que las separa, es a grandes rasgos, el del periodista como un personaje egocéntrico que opina que tanto los lectores como los votantes tienen lo que se merecen y que se siente incomprendido más allá de los muros de la Redacción (Stevens 1985). El reportero de los años 30 lleva el periodismo en la sangre, entiende las noticias en términos de impacto emocional y está más interesado por las exclusivas y los escándalos que por la información (Zynda 1979, 17). Este personaje se mueve en un entorno en el que prolifera la corrupción, que afecta tanto a la policía como a los políticos y a los propios periodistas.

A pesar de que en el resumen anterior abundan los aspectos negativos, la imagen de Hildy Johnson y Walter Burns no está exenta de atractivo, en gran parte debido a que se les presenta con un tono de comedia que aligera la carga crítica. Además, “*The Front Page* was the product of its times in how it reflected Hecht and MacArthur’s nostalgia for their youthful reporting days as well as early 20th century reporters’ fascination with big-city lowlifes and bohemian lifestyles”⁷⁶ (Ehrlich, *Facts, truth, and bad journalists in the movies* 2006, 508).

⁷⁶ “*The Front Page* es un producto de su tiempo en la forma en la que reflejaba la nostalgia de Hecht y MacArthur por sus días de juventud como reporteros, así como la fascinación de los reporteros de principios del

Ese mismo año se estrena *Five Star Final* (Sed de escándalo), (Mervin Leroy, 1931), una película que, a partir de unas prácticas profesionales bastante similares, ofrecía un retrato mucho más pesimista de los profesionales de la información y de cómo algunos de ellos parecían estar dispuestos a lo que fuera para aumentar las ventas, incluso si ello conllevaba arruinar la vida de las personas implicadas. No fue la única película en presentar una imagen tan negativa de los medios. *Mr Deeds Goes to Town* (El secreto de vivir), (Frank Capra, 1936), *The Girl From Missouri* (Busco un millonario), (Jack Conway, 1934) o *Libelled Lady* (Una mujer difamada), (Jack Conway, 1936) alertaban sobre la escasa moralidad del comportamiento de los periodistas (P. Hanson s.f., 3-4), mientras que *Meet John Doe* (Juan Nadie), (Frank Capra, 1941) desarrollaba asimismo la idea de que la prensa se había convertido en una herramienta al servicio de un poder político corrupto (P. Hanson s.f., 6).

Muy importante en esos años para la creación de la imagen del periodista cinematográfico es el cine de Frank Capra, que en nueve de sus mejores películas incluye a profesionales de la información:

Capra's familiar images still focus our thinking today — whether they be the energetic, opportunistic reporter who would do anything for a scoop; or the tough, sarcastic sob sister trying desperately to outdo her male competition; or the cynical big-city newspaper editor committed to getting the story first even if it means strangling his reporters to do it; or the morally bankrupt, ruthless publisher who uses the power of the press for his or her own ends.⁷⁷ (J. Saltzman, Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film 2002)

La influencia de la II Guerra Mundial motiva que las películas de periodistas características de los años 30, en las que predomina la comedia o la intriga ligera plagada de reporteros irresponsables, queden relegadas a producciones de serie B, mientras que el género bélico cobra una mayor relevancia y, con él, la mucho más heroica figura del corresponsal de guerra en películas como *Objective, Burma* (Objetivo, Birmania), (Raoul Walsh, 1945) o, sobre todo, *The Story of G.I. Joe* (También somos seres humanos), (William Wellman, 1945), en las cuales el periodista funciona como intermediario entre el público y los horrores de la guerra y el heroísmo de los soldados.

La necesidad de sustituir la neutralidad informativa (que en la época no se presenta como un valor) por la implicación y la acción, está presente en títulos como *China Girl* (Henry Hathaway, 1942), en la que el corresponsal Johnny 'Bugsy' Williams (George Montgomery) llega a tomar partido de tal modo que abandona la cámara para cambiarla por un fusil (Ness, From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography 1997, 241), así como en *Foreign Correspondent* (Enviado especial), (Alfred Hitchcock, 1940), un título que más que sobre periodismo trata sobre la necesidad de que los Estados Unidos entren en la guerra. Éste es también el tema de fondo de *Arise, my love* (Adelante, mi amor), (Mitchell Leisen, 1940), a cuyos

siglo XX por los bajos fondos de la gran ciudad y la vida bohemia" (Ehrlich, Facts, truth, and bad journalists in the movies 2006, 508).

⁷⁷ Las familiares imágenes de Capra todavía dan forma a nuestra manera de pensar hoy en día; tanto puede tratarse del reportero enérgico y oportunista que haría cualquier cosa por una exclusiva, o de la dura, sarcástica sob sister intentando desesperadamente ganar su competición con los hombres; o el cínico director de la gran ciudad decidido a ser el primero en tener la historia aunque ello implique estrangular a sus reporteros para que la consigan; o el editor moralmente corrupto y sin ley, que usa el poder de la prensa para sus propios fines. (J. Saltzman, Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film 2002)

protagonistas la realidad del conflicto europeo les golpea de tal modo que deciden abandonar su intento de huir del mismo para cumplir en cambio cada uno con su deber, él como soldado y ella como corresponsal. Enmarcados en esta imagen más favorable de la profesión, otros periodistas en el extranjero llegan incluso a erigirse en salvadores del mundo (J. Saltzman 2005, 41) en títulos como *Blood on the Sun* (Sangre sobre el sol), (Frank Lloyd, 1945).

Menos complaciente es la visión de la prensa en *Lifeboat* (Náufragos), (Alfred Hitchcock, 1944), en la que el proceso de humanización de la corresponsal Connie Porter (Tallulah Bankhead) es paralelo al abandono de su rol de periodista, lo que se expresa cinematográficamente a través de la pérdida de los objetos de la caracterizan como profesional tales como la cámara o la máquina de escribir (Ness, From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography 1997, 314).

Esta crítica a los medios de comunicación, iniciada ya en la década precedente, alcanza su máxima expresión en los dos títulos de más trascendencia dentro de las películas sobre periodismo de la década: *Citizen Kane* (Ciudadano Kane), (Orson Welles, 1940) y la ya mencionada *Meet John Doe* (Juan Nadie), (Frank Capra, 1941), en las que se denuncia la utilización del poder de la prensa al servicio de intereses personales, así como el modo en que el poder corrompe a las personas, un tema común tanto a *Citizen Kane* como a *All the King's Men* (El político), (Robert Rossen, 1949).

Los años 50 suponen una continuación de esta tendencia “esquizofrénica” (Ness, From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography 1997, 367) entre considerar a los periodistas como los mayores héroes o los más detestables villanos. Así, 1951 es el año del nacimiento de uno de los periodistas más repugnantes jamás retratados por el cine, el Charles 'Chuck' Tatum (Kirk Douglas) de *Ace in the hole* (El gran carnaval), (Billy Wilder, 1951). La enorme carga crítica de la película de Wilder, que sin eximir de culpa a los periodistas cargaba también contra el público medio americano y sus ansias morbosas, así como su pesimista final, no fueron del agrado de los espectadores, que no parecían estar dispuestos a asimilar una visión tan negativa sobre su prensa y sobre ellos mismos.

En contrapartida, a los primeros años de la década también se deben algunos títulos clásicos del periodismo como *Park Row* (Samuel Fuller, 1952) una enérgica defensa de la libertad de prensa (V. García de Lucas 2006, 52) o *Deadline USA* (El cuarto poder), (Richard Brooks, 1951),⁷⁸ en la que Humphrey Bogart daba vida al firme y heroico director Ed Hutchinson en un título repleto de frases lapidarias sobre el papel de los periódicos y los periodistas en la sociedad.

A partir de 1954 comienza lo que Courson denominó la etapa de decadencia que, según este autor, comprendería los veinte años que van de 1954 a 1974. En esta época se produce un significativo descenso en el número de películas en las que se retrata al periodismo unido,

⁷⁸ La censura impidió que estas dos películas, con su feroz defensa de la libertad de prensa, se estrenase en cine en España, pese a lo cual he optado por incluirlas en la filmografía final porque su trascendencia en la historia del cine de periodistas así lo aconseja y porque sí han tenido con posterioridad la difusión que se merece a través de la televisión y el vídeo.

además, a una cierta trivialización en la presentación de los periodistas cinematográficos, que pasan a estar asociados a géneros como el musical o el cine de aventuras.

Todos los estudiosos coinciden en afirmar que *All the president's men* (Todos los hombres del presidente), (Alan J. Pakula, 1976), marca un antes y después en la representación cinematográfica de los periodistas. Un par de años antes se había iniciado la recuperación del cine sobre periodismo a través de títulos como *The Odessa File* (Odessa), (Ronald Neame, 1974), la nueva versión de *The Front Page* dirigida por Billy Wilder y estrenada en España bajo el título de *Primera plana*, o la intriga política protagonizada por un reportero y también dirigida por Pakula, *The Parallax View* (El último testigo), (Allan J. Pakula, 1974).

Muchas de las películas estrenadas en la década de los 70 con periodistas en sus tramas forman parte de las “películas de conspiración”. Las fuerzas del mal, representadas en décadas anteriores por los gánster, los pistoleros, los japoneses o los alemanes, se transforman ahora en “the impersonal bureaucracies of big government and big business”⁷⁹ (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 106). Dentro de las “películas de conspiración”, *All the president's men* responde a una de las concepciones más idealizadas del periodismo cinematográfico en su manifestación del profundo respecto a la verdad y al papel de la prensa en una sociedad democrática. (Zynda 1979, 23). Además, la película alimentaba el mito de la capacidad de los individuos para enfrentarse, aún en solitario, a los más grandes enemigos, incluidas las poderosas organizaciones gubernamentales (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 119). Formando parte de la recuperación de la confianza en los medios y sus instituciones, también a finales de la década se lleva por primera vez a la gran pantalla el ya casi clásico mito de Superman, en el que el alter ego del súper-héroe es un periodista que trabaja para el *Daily Planet*.

Casi de manera inmediata, a la imagen tan optimista de la profesión reflejada sobre todo en la película de Pakula, le siguió una revisión por parte de la industria de Hollywood. Algunos autores han interpretado este proceso como un nuevo punto de inflexión, entendiendo que los periodistas cinematográficos habían tendido hasta entonces, aunque con matices, más hacia lo positivo que hacia lo negativo. Según este punto de vista, el público castigaba así a los periodistas, que parecían empezar a tomarse “demasiado en serio a sí mismos” (Weinraub 1997).

The movies have always featured press villains or anti-heroes (...). But for every celluloid journalist who embodies the worst in human nature (...), Hollywood once gave us a half-dozen crusading white hats.

No longer. And this points up the antipathy to the news media that has been building for well over a decade as sensationalism and profits-above-all philosophy metastasized through our news organs, weakening their standards and enfeebling their public spirit.⁸⁰ (C. Hanson 1996, 45)

⁷⁹ “la burocracia impersonal de los grandes gobiernos y las grandes empresas” (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 106).

⁸⁰ El cine siempre ha retratado villanos de la prensa o anti-héroes (...) Pero por cada periodista de celuloide que encarnaba lo peor de la naturaleza humana (...) Hollywood solía darnos media docena de “cruzados de oficina”.

Ahora ya no. Lo que indica la antipatía hacia los medios que se ha ido construyendo durante más de una década mientras el sensacionalismo y la filosofía el-beneficio-es-lo-que-importa se ha metastizado en nuestros órganos informativos, debilitando sus cimientos y su espíritu público. (C. Hanson 1996, 45)

Sin embargo, tal y como se ha ido viendo en este repaso, la dialéctica entre la exaltación de la prensa como un instrumento de la democracia y la denuncia de los riesgos relacionados con las perversiones en su uso y manejo se mantiene como una constante desde los primeros retratos cinematográficos de periodistas. Poco después de *All the President's Men*, *Network* (Sydney Lumet, 1976) ofrecía una imagen opuesta, en la que las grandes corporaciones corruptas resultaban ser los propios medios de comunicación. Más adelante en este mismo capítulo (ver página 100) se dedica un amplio apartado al repaso de esta dualidad en la representación de los periodistas que, como se verá, se salda con un balance más negativo que positivo.

La impresión dejada por *All the president's men* tarda en diluirse del todo y, de este modo, en los años 80 se produce una recuperación cinematográfica de la figura del corresponsal, tradicionalmente la representación cinematográfica más heroica del periodista, a través de títulos como *Die Fälschung* (Círculo de engaños), (Volker Schlöndorff, 1981), *Krasnye kolokola, film pervyy* (Campanas rojas), (Sergei Bondarchuk, 1982), *Wrong is right* (Objetivo mortal) (Richard Brooks, 1982) o las mucho más conocidas por el gran público *The Year of living Dangerously* (El año que vivimos peligrosamente), (Peter Weir, 1982), *The Killing Fields* (Los gritos del silencio), (Roland Joffé, 1984), *Under Fire* (Bajo el fuego), (Roger Spottiswoode, 1983) o *Salvador* (Oliver Stone, 1986).

Los años 90 son objeto de un análisis detallado en el subepígrafe 1.2 (página 70) pero a modo de resumen cabe decir que, en efecto, esta década representa un nuevo repunte de la desconfianza hacia los medios y sus representantes que empezará a desvanecerse sólo con el cambio de siglo, permitiendo la inauguración del milenio con un nuevo periodo dorado del cine de periodistas.

1.1.3 Cine y periodismo en España

A diferencia de lo que ocurre en Estados Unidos, la relación entre periodismo y cine no ha sido muy habitual en España, hasta el punto de que los autores que han estudiado aquí el tema se refieren sobre todo –y a veces en exclusiva– a producciones norteamericanas. Así, por ejemplo, Laviana indica que la mayoría de los títulos que cita son de origen estadounidense porque “la mayoría del cine es norteamericano y porque nadie como los norteamericanos ha sabido utilizar al personaje del periodista en sus filmes” (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996, 13-14). Asimismo, ninguna de las seis monografías presentadas como proyectos fin de carrera en la Universidad Pontificia de Salamanca analiza películas españolas, ni tampoco, salvo referencias muy puntuales,⁸¹ los artículos mencionados al revisar el estado del arte. Sólo *Cine entre líneas* (García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia 2006) incluye un capítulo dedicado al cine español, en el cual autor parte de la premisa de que “el cine de periodistas no constituye un género propio en España” y de que tampoco existe “un perfil característico de periodista cinematográfico” (Rodríguez Merchán, *Periodistas en las pantallas españolas*. Entre la fascinación y el rechazo 2006, 24).

⁸¹ En su artículo sobre la imagen de la mujer periodista en el cine, Ofa Bezunartea y sus colaboradores hacen referencia expresa a *Territorio Comanche*, a cuyo análisis dedican tres párrafos (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 236), mientras que Fernando Lara cierra su comunicación con un epílogo sobre el cine español (Lara 2002, 281-282).

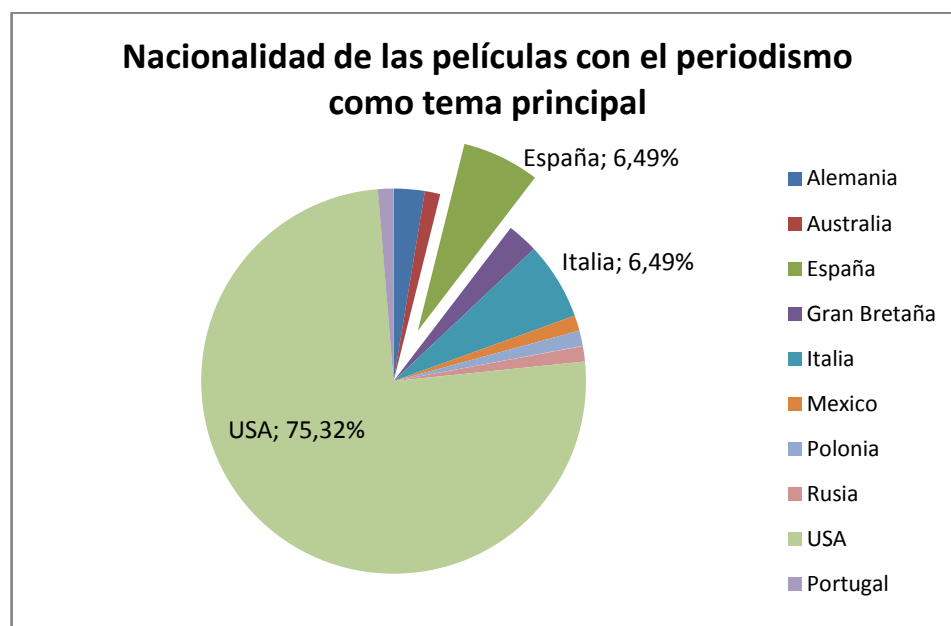


Gráfico 1-1. Nacionalidad de las películas con el periodismo como tema principal. Fuente: elaboración propia

Según la filmografía general elaborada para esta investigación (página 35), de las 77 películas estrenadas hasta el año 2000 cuyo tema principal es el periodismo, seis son de origen español (6,49%), frente a 58 títulos norteamericanos (75,32%). España ocupa así el segundo lugar en cuanto a la aportación de títulos en este apartado, por detrás de Estados Unidos y empatada con Italia. A la hora de evaluar este dato es preciso tener en cuenta que uno de los requisitos para la inclusión de títulos en dicha filmografía es que hubiesen sido estrenados en cine en España, por lo que es lógico que el cine español tenga una representación mayor que el del resto de Europa. Se pone también de manifiesto que las películas sobre periodistas cuentan con cierta tradición en Italia.⁸²

En *Cine entre líneas*, y tras la matización inicial sobre el escaso interés que presenta el cine de periodistas en España, Rodríguez Merchán hace un recorrido por los títulos en los que los medios de comunicación o sus profesionales desempeñan, de un modo otro, un papel relevante. Así, por ejemplo, analiza cómo en la época del cine mudo el poder de la prensa o los titulares de periódicos sirven como catalizadores de la trama de filmes como *El héroe de Cascorro* (Emilio Bautista, 1929) o *A fuerza de arrastrarse* (José Buchs, 1924), entre otros, o cómo es el ruido de una imprenta el que define la llegada del sonoro a España en *El misterio de la puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), una película rodada en los talleres de *El Liberal* y *El Heraldo* pero sin ningún elemento periodístico en su trama (los protagonistas son dos linotipistas de un importante diario matutino madrileño) (25-26).

A lo largo de los años 40 la prensa aparece con mayor frecuencia como elemento secundario pero esencial para el desarrollo de la trama, un papel que desempeña bien a través de

⁸² Esta consideración ya aparece en la comunicación presentada por Fernando Lara al congreso “Del periódico a la sociedad de la información”, en la que indica que, aparte de las películas en las que aparecen personajes de periodistas, en el cine italiano tiene gran importancia “el tratamiento de determinadas parcelas de la realidad al estilo de los grandes ‘dossiers’ periodísticos” (Lara 2002, 280), entre las que destaca las dirigidas por Francesco Rosi, Elio Petri o Giuseppe de Santis.

titulares que enmarcan la acción o informan sobre periodos no mostrados en pantalla,⁸³ bien gracias a personajes muy secundarios que colaboran con un argumento centrado en los sucesos, el deporte o en la investigación criminal⁸⁴ o que sirven para amplificar una determinada situación que se ve modificada por su nueva repercusión social.⁸⁵ También de esta época son las primeras películas protagonizadas por periodistas como *Todo por ellas* (Adolfo Aznar, 1942), *El misterioso viajero del Clipper* (Gonzalo P. Delgrás, 1945), *Confidencia* (Jerónimo Mihura, 1947) o, con una intrépida reportera al frente del reparto, la comedia *Una mujer en un taxi* (Juan José Fogués, 1944), en la que la actriz Silvia Morgan da vida a Diana, una periodista infiltrada en una banda de falsificadores que, tras una serie de peripecias, acaba encontrando el amor (Rodríguez Merchán, *Periodistas en las pantallas españolas. Entre la fascinación y el rechazo* 2006, 28).

En el último grupo de películas el periodista desempeña un papel protagonista y normalmente heroico, pero en la misma década aparecen también otros títulos en los que, en contrapartida, el periodista es el villano. Tal es el caso de *El ángel gris* (Ignacio F. Iquino, 1947) o *La calumniada* (Fernando Delgado, 1947). Aunque de forma singular, también en los 40 el cine español va a incorporar la figura del periodista como hilo conductor de la trama: se trata del personaje de Juan Belt (Eduardo Fajardo) en *El sótano* (Jaime de Mayora, 1949), una película en cuyo guión colaboró Camilo José Cela, quien también aparece como actor interpretando al físico Loves (Rodríguez Merchán, *Periodistas en las pantallas españolas. Entre la fascinación y el rechazo* 2006, 29-30) (Internet Movie Database 2009) (Ministerio de Cultura 2009).

A partir de los 50 empiezan a aparecer títulos en los que el periodismo desempeña un papel más destacado, como *Séptima página* (Ladislao Vajda, 1951) en la que se enhebran diversos relatos entrecruzados a partir de las noticias publicadas en el diario *La Jornada* y de los que actúan como conductores dos periodistas y una telefonista. El segundo de los títulos que merece la pena reseñar es *Historias de la radio* (José Luis Sáenz de Heredia, 1955), centrada en los entresijos de una emisora radiofónica y en la que muchos años más tarde se inspiraría de manera bastante literal Woody Allen para alguna escena de su *Radio Days* (Días de radio), (Woody Allen, 1987). Por último, con mayor importancia aún para este estudio, en 1956 se estrena *Escuela de Periodismo* (Jesús Pascual, 1956), una película difícil de localizar en la actualidad que pone en pie, al igual que las anteriores, una historia coral que en este caso tiene como eje central la Escuela Oficial de Periodismo de Barcelona. El punto de partida es de lo más prometedor, ya que varias alumnas de la escuela tratan de demostrar a sus compañeros, por lo demás muy machistas, que están tan preparadas como ellos para el ejercicio de la profe-

⁸³ Esto es lo que sucede en *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), *El espíritu de una raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1950), *El fantasma y doña Juanita* (Rafael Gil, 1944), *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), *Mariona Rebull* (José Luis Sáenz de Heredia, 1947) y *Santander en llamas* (Luis Marquina, 1944), siempre de acuerdo con los datos aportados por Rodríguez Merchán (26-27).

⁸⁴ Se trata de *Audiencia pública* (Florián Rey, 1946), en la que el periodismo de sucesos desempeña un papel muy secundario; *Campeones* (Ramón Torrado, 1942) y *Por el gran premio* (Pierre-Antoine Carón, 1946), ambas centradas en los deportes; y, por último, *Enemigos* (Antonio de Santillán, 1942) y *Apartado de correos 1001* (Julio Salvador, 1950), como filmes en los que los periódicos y/o los periodistas proporcionan una ayuda clave para la resolución de un misterio criminal (Rodríguez Merchán, *Periodistas en las pantallas españolas. Entre la fascinación y el rechazo* 2006, 27).

⁸⁵ El ladrón de guante blanco (Ricardo Gascón, 1945) y El hombre que se quiso matar (Jesús Gil, 1942).

sión. (Rodríguez Merchán, *Periodistas en las pantallas españolas. Entre la fascinación y el rechazo* 2006, 30-31)

Este film ponía así de relieve la situación de la sociedad española a mediados de los 50, en la que empezaba a registrarse cierta pugna entre la pulsión hacia la conversión a una sociedad moderna y el peso del machismo tradicional reforzado por el franquismo. Para hacerse una idea de cuál era la consideración que recibían las mujeres que se dedicaban al periodismo en la época puede echarse un vistazo a lo publicado pocos años antes, en 1952, en *Chicas. La revista de los 17 años*. Esta publicación, dirigida, como su título indica, a las jóvenes lectoras, publicaba en cada número una entrevista con un profesional de distintas ramas, a los que se les preguntaba, entre otras cuestiones, si creían que las mujeres estaban tan capacitadas como los hombres para ejercer el oficio al que representaban. Una de estas entrevistas, realizadas por Víctor Andresco, tenía como protagonista al periodista Manuel del Arco, que opinaba lo siguiente:

Yo creo que una mujer no puede ser periodista. El periodismo es una actividad en la calle: se vive en la calle. Muchos sitios están vedados para una mujer: en cambio el hombre puede entrar en todas partes. Me refiero, naturalmente, al periodismo activo. (Andresco 1952)

Al igual que ocurre en el resto de la producción cinematográfica mundial, en los años 60 el interés por la figura del periodista y su trabajo decae también en España, donde Rodríguez Merchán sólo destaca dos títulos en esta década, ambos en clave de comedia: *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965), en la que su director trata de repetir el éxito, diez años más tarde, de *Historias de la radio* y cuyo interés desde el punto de vista periodístico se limita a “la posibilidad de mostrar al espectador algunas interioridades nimias pero entonces muy desconocidas del mundillo televisivo” (32) y *Hoy como ayer* (Mariano Ozores, 1966), una inusual comedia de calidad muy por encima de la media de los títulos firmados por los hermanos Ozores, en la que se compara la España de los años 60 con la del pasado (peringo2-2 2002).

Otro título de esta década, de mayor interés en este trabajo si bien de calidad cinematográfica muy inferior, es *Relaciones casi públicas* (José Luis Sáenz de Heredia, 1968), una comedia en la que Concha Velasco interpreta a Marta, una reportera de televisión que podría considerarse un claro antecedente del estereotipo cinematográfico de la periodista dominante en los años 90, con su falta de escrúpulos a la hora de inventar informaciones con el único objetivo de lanzar al estrellato al joven cantante Pepe de Jaén (Manolo Escobar).

En los años 70, arranca una época crucial para la historia reciente de España. Las postimerías del franquismo y la transición a la democracia servirán de escenario propicio para el nacimiento de un cine más comprometido y alternativo. Así, Rodríguez Merchán cita varios medio y largometrajes con una clara voluntad periodística, del que sirve como ejemplo más característico *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1997).

Otros filmes de la época incluirán personajes de periodistas, relacionándolos con de manera directa con la realidad social que está viviendo el país: *Solos en la madrugada* (José Luis Garcí, 1978) y *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), aunque la película más destacada de

este periodo en lo que respecta al retrato de los medios de comunicación se ambienta, sin embargo, en la Barcelona los años 20. Se trata de *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979), en la que José Luis López Vázquez interpreta a Domingo Pajarito del Soto, un periodista de la prensa anarquista que se enfrentará en solitario, con riesgo de su propia vida, a los desmanes de los empresarios personificados en Savolta. Esta película, analizada con detalle por los estudiosos que han tratado el cine español en sus trabajos (Rodríguez Merchán, *Periodistas en las pantallas españolas. Entre la fascinación y el rechazo* 2006, 34-35) (Castellano Montero 1994, 31-32) (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996, 192, 194, 391) se inspira en la novela homónima de Eduardo Mendoza.

Otra novela, en este caso de Jorge Martínez Reverte, servirá de base para *Demasiado para Gálvez* (Antonio Gonzalo, 1981), una cinta de intriga en la que el ex cantante de *Los Canarios*, Teddy Bautista, interpretaba al personaje principal, el caricaturesco y patoso Julio Gálvez.

El tercer filme de este periodo en el que se detiene Rodríguez Merchán es *Dedicatoria* (Jaime Chávarri, 1980) que obtuvo en su día un enorme fracaso, sobre todo de crítica, entre otras cosas porque a los periodistas no les gustó el retrato de su profesión realizado a través del personaje principal, Juan Oribe (José Luis Gómez).

A mayores de estos títulos, en el repaso de base de datos y bibliografía específica me he tropezado con otros títulos en los que si bien el periodismo no es en absoluto el tema central, sí aparecen periodistas en papeles más o menos destacados. Así, en *Los últimos golpes del Torete* (*Perros callejeros III*) (José Antonio de la Loma, 1980), Isabel Mestres interpreta a Begoña, una “joven periodista empeñada en redimir” a “El Torete” y “El Vaquilla” (Filmaffinity 2009); en *El transexual* (José Jara, 1977), brevemente citada por Laviana (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996, 275), uno de los personajes protagonistas es también un periodista, Sergio, interpretado por Paul Naschy, que busca por todo Madrid al transexual que da título a la película (interpretado por Agatha Lys) para que le conceda una entrevista. *Chicas de Club* (Jorge Grau, 1972) se centra, al igual que los dos títulos anteriores, en un ambiente marginal, en este caso los locales de alterne. La historia que una chica que trabaja en uno de estos clubes le cuenta al periodista y realizador Fernando (Fernando Hilbeck) sirve como hilo conductor. También tiene a un periodista como protagonista uno de los títulos clave del cine de la “movida madrileña”, *Opera Prima* (Fernando Trueba, 1980), en la que Óscar Ladoire interpreta al joven y recién divorciado periodista de televisión Matías.⁸⁶ Por último, sin entrar en los títulos en los que los periodistas desempeñan papeles anecdóticos, *Al servicio de la mujer española* (Jaime de Armiñán, 1977), está protagonizada por Irene Galdós (Marilina Ross), experimentada responsable de un consultorio sentimental en una emisora de radio local.

En cuanto al cine más contemporáneo, Rodríguez Merchán parte con la revisión de *Antonietta* (Carlos Saura, 1982), una película en la que de nuevo una periodista sirve como elemento conductor del relato, un punto de partida muy similar al que bastantes años más tarde

⁸⁶ En la misma línea, aunque con menos calidad, se estrenará nueve años más tarde *El baile del pato* (Manuel Iborra, 1989), en la que Antonio Resines interpreta a Carlos, un periodista también recién divorciado que para huir de su vida acaba yéndose como corresponsal a Beirut.

tendrá *María Querida* (José Luis García Sánchez, 2004), en el que la curiosidad de la periodista Lola (María Botto) sirve para desgranar la historia de María Zambrano. En *Antonieta*, Saura y el prestigioso guionista Jean-Claude Carrière utilizan “la figura de una periodista francesa que está tratando de escribir un personaje sobre mujeres suicidas para narrar la historia de María Antonieta Rivas Mercado, una mujer muy fuerte, testigo de la revolución mexicana y amante de José Vasconcelos, el filósofo y presidente de la República (...)” (Rodríguez Merchán, *Periodistas en las pantallas españolas. Entre la fascinación y el rechazo* 2006, 38).

Como cintas más destacadas de este periodo, Rodríguez Merchán se refiere, sobre todo, a *Corazón de papel* (Roberto Bodegas, 1982) y *Los reporteros* (Iñaki Aizpuru, 1984). La primera constituye uno de los raros casos en el cine español en el que una película se encuadra dentro del “cine de periodistas”, es decir, que tiene como tema central asuntos relacionados con dicha profesión. Ambientada en una agencia especializada en información “rosa”, *Corazón de papel* toca muchos temas de interés desde el punto de vista informativo como la defensa de la libertad de expresión, el conflicto entre las viejas y las nuevas formas de entender el periodismo o, entre otros asuntos, la confrontación entre el “olfato” periodístico innato y la formación académica, representada a través de los personajes de Tomás (Patxi Andión), un joven y brillante periodista sin estudios universitarios, y Julia (Ana García Obregón), una “joven periodista muy preparada intelectualmente pero que carece de la experiencia y del fino olfato de sus compañeros” (Rodríguez Merchán, *Periodistas en las pantallas españolas. Entre la fascinación y el rechazo* 2006, 38), un conflicto profesional al que, además se suma el sentimental. De este modo, esta película se convierte, junto con *Territorio comanche* (Gerardo Herrero, 1996), en uno de los más destacados retratos de la profesión periodística en España. Por su parte, *Los reporteros* narra la historia de dos periodistas de televisión que trabajan en el País Vasco con el fin de abordar el tema del conflicto nacionalista vasco; años más tarde, con un corte similar, *Gal* (Miguel Courtois, 2006) se centra en las investigaciones periodísticas sobre la guerra sucia contra la banda terrorista ETA.

Del cine más reciente, Merchán destaca la presencia constante de periodistas en las películas de Almodóvar. En efecto, el director manchego incluye con frecuencia a profesionales de los medios en sus películas que suelen interpretar roles muy secundarios y casi siempre relacionados con la televisión. En varias de sus obras, como *Tacones Lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991), *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993), *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995) o *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002), los periodistas se encuentran entre los personajes principales. También aparecen periodistas televisivos, aunque en roles mucho más secundarios, en otras películas del mismo director como *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987), en la que Rossy de Palma entrevista al protagonista en un programa de televisión, *Volver* (Pedro Almodóvar, 2006), en la que aparece Yolanda Ramos dando vida a una presentadora en clave paródica o *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar 1987), en la que la anciana madre del director manchego es la encargada de dar la noticia sobre la detención de un grupo de terroristas chiitas. Se pone así de manifiesto que los medios de comunicación forman parte consustancial del particular universo del director español más internacional.

Entre los aspectos periodísticos abordados en sus filmes figura la crítica al sensacionalismo de los medios de masas, así como a la frialdad y estandarización de la relación entre presentadores y público en los informativos:

En *Tacones Lejanos* la locutora Rebeca pierde la calma durante el telediario. Empieza a llorar, confiesa el asesinato de su marido y muestra fotos particulares. Sin embargo, antes de que los policías la detengan, se calma, articula las palabras corrientes para acabar el telediario y se despidió de los espectadores. Un acto, que en esta situación dramática no sólo parece increíble e inadecuado, sino absurdo. Almodóvar expresa así la sensación de absurdidad que la artificialidad de los locutores le causa. (Krenzlin y Sommer 2003, 22)

Por último, la siempre fructífera relación entre los periodistas y el cine de terror ha dado algunos títulos destacados a la filmografía hispana reciente. El que más, sin duda, es *Rec* (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007), una inquietante película protagonizada por una reportera televisiva que ya ha dado lugar a un *remake* producido en Estados Unidos, *Quarantine* (John Erick Dowdle, 2008), mucho peor recibido por la crítica y el público y en el que Jennifer Carpenter da vida a la reportera televisiva que en la versión española estaba interpretada por Manuela Velasco. En el 2009 se estrenó una secuela filmada en España en la que repiten tanto los directores como la protagonista y con la que se pretendía, según la productora, aclarar algunos de los enigmas que la primera película había dejado en suspenso. Jaume Balagueró ya había relacionado terror y periodismo en 1999 con *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999), en la que el periodista Quiroga (Tristán Ulloa) colabora en la resolución de la trama. Otras películas españolas con periodistas en situaciones terroríficas son *Bajo aguas tranquilas* (Brian Yuzna, 2006) o *Ouija* (Juan Pedro Ortega García, 2004), ambas poniendo en escena a jóvenes mujeres periodistas en apuros.

Otro apartado destacado dentro de la representación cinematográfica de los medios de comunicación en España es, más por cantidad que por calidad, el retrato de la televisión basura en los años 90, que se repasa con detalle en el siguiente subepígrafe.

Para terminar, una de las últimas películas estrenadas y producidas en España en las que los periodistas y sus actividades desempeñan un papel protagonista⁸⁷ es la comedia romántica *Al final del camino* (Roberto Santiago, 2009), que aprovecha el tirón de taquilla de la pareja compuesta por los actores Fernando Tejero y Malena Alterio para convertirlos en esta ocasión en una pareja de periodistas que realizan juntos un reportaje sobre el Camino de Santiago y un extraño gurú que resuelve a su través las crisis de pareja.

1.2 Cine y periodismo en los años 90

1.2.1 Despersonalización de los medios, poder y guerras de audiencia

Uno de los primeros aspectos detectados al analizar cuál es la imagen que ofrece el cine de los años 90 sobre el periodismo y los medios de comunicación es la clara consciencia de su importancia decisiva como canalizadores de la casi omnipotente “opinión pública”. Lo que los

⁸⁷ La referencia exhaustiva de títulos figura en el Anexo VI, pero dado que muchos de ellos han obtenido mediocres resultados de crítica y público no se ha considerado necesarios mencionarlos aquí.

medios difunden y sostienen es lo que los ciudadanos opinan, aunque en muchos casos se aleje bastante de la verdad. Ello hace que muchas películas muestren cómo desde la economía, la política o las propias empresas informativas hay una clara conciencia de la enorme influencia de los medios en el público, que no en pocas ocasiones intentan manejar en provecho propio. Por otra parte, a finales de siglo los medios de masas, sobre todo la televisión, se han consolidado como parte indisoluble de la vida de las personas, de ahí que en las películas de la última década del siglo XX los periodistas aparezcan en todas partes, no ya en la forma del periodista duro, solitario y comprometido con la verdad, sino encarnados en una nube anónima, agresiva y deshumanizada.

Tres películas producidas en dicha década sirven para ilustrar, de modo muy resumido y esquemático, la evolución de la interacción de los medios con sus fuentes en distintas épocas. En primer lugar, un par de secuencias de *La ley de la frontera* (Adolfo Aristarain, 1995) escenifican lo singular que resultaba la presencia de un periodista (una fotógrafa del *New York Times*, en este caso) en la Galicia de los años 20. Bárbara Miller Molina (Aitana Sánchez-Gijón) viaja en solitario por la frontera galaico-portuguesa en busca del “Argentino”, un mítico bandolero al que quiere entrevistar en exclusiva. Ajena a las presiones del tiempo o de la febril competencia que caracterizará el trabajo de los periodistas en épocas más recientes, Bárbara aprovecha para hacer retratos costumbristas de las personas y situaciones que va encontrando a su paso, para lo que cuenta no sólo con la plena colaboración de los interesados sino también a menudo con una notable expectación.

Ambientada bastantes años más tarde, en 1978, *Year of the gun* (El año de las armas), (John Frankenheimer, 1991), pone en escena una relación de los medios con sus fuentes bastante distinta a la que predominará en el retrato de los 90. Así, el filme escenifica cómo los medios de comunicación abordan al primer ministro Aldo Moro a su llegada al aeropuerto de Roma. Aunque hay bastantes medios de comunicación presentes, todos mantienen una respetuosa y cómoda distancia con el entrevistado (sólo en un momento se ve, al fondo del plano, cómo un cámara intenta acercarse demasiado al primer ministro desde atrás, un gesto impedido por un miembro del equipo de seguridad). Sobre todo resulta significativa la



Fotograma 1-1. Bárbara Miller Molina (Aitana Sánchez-Gijón) despierta una enorme expectación con su cámara en la Galicia de los años 20. *La ley de la frontera* (Adolfo Aristarain, 1995)



Fotograma 1-2. Los medios de comunicación internacionales interpelean al primer ministro italiano Aldo Moro desde una respetuosa distancia en una película ambientada en 1978. *Year of the gun* (El año de las armas), (John Frankenheimer, 1991)

calma con la que los periodistas abordan su trabajo, que incluso permite a la periodista de la BBC, interpretada por Cecilia Todeschini, realizar una pequeña entrevista con coherencia y sin ser constantemente interrumpida por sus compañeros, algo impensable en las escenificaciones de la “nube de periodistas” características de las películas ambientadas en una época contemporánea a la de su producción.

En efecto, los periodistas retratados en general por el cine de los años 90 se presentan como un grupo desorganizado, compacto y ruidoso que corre enloquecido en pos de su fuente de información. Su elevado número los deshumaniza, dificulta su trabajo e intimida a sus entrevistados, cuya relación con los medios, al menos cuando se presentan como grupo, cambia de la colaboración que se reflejaba en las secuencias anteriores al rechazo o incluso a los intentos de huida. No es raro que este tipo de escenas terminen con el personaje acorralado contra una puerta, pared o similar con los periodistas disparándole preguntas y flashazos.

Son muchas las películas en las que pueden verse escenas similares, de modo que me detendré sólo en las más llamativas. Una de ellas es el momento en que Sam Baily (John Travolta) libera en *Mad City* (Constantin Costa-Gravras, 1997) a dos de las escolares del grupo al que retiene como rehenes en un museo en protesta por su despido. La salida de las niñas, en el minuto 33 de la película, es espectacular. En plano las muestra descendiendo, temerosas, por una escalera, mirando aterrorizadas hacia el frente. Lo que les causa pavor está en el fuera de campo, pero no tarda en entrar en plano: son los periodistas, que se acercan como una horda implacable ante la que las niñas retroceden asustadas, hasta que la policía interviene, cogiéndolas en brazos (hacer retroceder a los medios está claro que no es una opción).



Fotograma 1-3. El cine de los años 90 retrató reiteradamente a los periodistas como una horda despersonalizada que acogota a sus fuentes de información. *Mad City* (Constantin Costa-Gavras, 1997)

No es la única escena de este tipo en la película, en la que se recogen varios momentos similares hasta llegar al estremecedor plano final, el congelado de un plano cenital al que se llega mediante un travelling de alejamiento que permite contemplar al periodista Max Brackett (Dustin Hoffman) rodeado por sus compañeros, que inundan todo el espacio visible.

En *The Bonfire of Vanities* (La hoguera de las vanidades), (Brian de Palma, 1990) también tiene un lugar destacado el grupo deshumanizado que su colega Peter Fallow (Bruce Willis) bautiza como “chacales”. Aparecen en varias ocasiones en la película, la primera en el momento de máxima gloria personal y profesional Fallow con que se abre y cierra el filme. Aun cuando en este caso su presencia es “amistosa” (Fallow acude ante los medios para presentar su exitosa novela, ganadora de muchos premios), su presencia resulta intimidante incluso para uno de los suyos –al verlos correr hacia el personaje uno teme, por momentos, que no se detengan y lo arrollen, una impresión similar a la recibida en *Mad City*–. Con este punto de partida es fácil imaginar cuán agresivos resultan para Sherman McCoy (Tom Hanks), un yuppie de Wall Street acusado de atropellar a un joven negro del Bronx y salir huyendo y ya juzgado en los medios de comunicación como culpable. McCoy observa aterrorizado, desde el interior del coche, la nube de periodistas que lo asalta a su llegada al juzgado. En los planos tomados desde el exterior del vehículo, los representantes de los medios, que se resguardan de la lluvia bajo paraguas negros, se asemejan a una bandada de cuervos agresivos.



Fotograma 1-4. La nube de periodistas aborda a Sherman McCoy (Tom Hanks) a su llegada al juzgado. *Bonfire of vanities* (La hoguera de las vanidades), (Brian de Palma, 1990)

Esta manera de abordar las fuentes noticiosas difícilmente puede facilitar el trabajo de los informadores. De hecho, estas secuencias nos muestran a los protagonistas de la información huyendo de los medios en vez de dialogando con ellos, de tal modo que tener la imagen del personaje, aunque sea escapando, se convierte en más importante que el propio contenido de la noticia. Al mismo tiempo, esta manera de encarar el trabajo informativo genera también una uniformización de la información (o de la falta de ella) suministrada al público. El mayor número de medios de comunicación no se traduce así en una mayor pluralidad informativa o en una disponibilidad de nuevos y variados puntos de vista sino que multiplica hasta la exageración un punto de vista único y con frecuencia poco cercano a la realidad sobre la que se pretende informar. Tal parece ser la reflexión que se impone tras el visionado en *Deep Impact* (Mimi Lerder, 1998) de un plano muy significativo ante la Casa Blanca, en el que un montón de los reporteros de televisión de medios diferentes hacen una entradilla al mismo tiempo, en el mismo lugar y es de suponer que con contenidos casi idénticos. Ante semejante uniformidad el

espectador puede preguntarse cuál es el sentido de que haya tantos y tan variados medios presentes.



Fotograma 1-5. Todos los medios informan desde el mismo lugar y al mismo tiempo: la multiplicidad de medios no se traduce en pluralidad informativa. *Deep Impact* (Mimi Lerder, 1998)

La nube de periodistas anónimos, aunque menos amenazadora en este caso, también aparece en *The Pelican Brief*, en la que los medios hacen guardia bajo la ventana del hospital en el que se hace su revisión médica anual el presidente de los Estados Unidos, interpretado por Robert Culp. En esta película, cuya visión del cuarto poder es mucho más positiva que en las repasadas hasta aquí, se refleja su papel como vigilantes de los políticos y de los poderes económicos. De hecho, el propio presidente en varias ocasiones alude a lo que ocurriría si el asunto destapado por el “informe pelícano” llegara a conocimiento de los medios, lo que en principio parece preocuparle más que la eventualidad de que llegue a manos de la Justicia, mientras que en el minuto 85.49, se hace una breve referencia a los intentos por parte de los poderes públicos de utilizar la prensa a su favor, ya que se ve cómo los asesores del presidente planean filtrar un informe a los medios. Tampoco éstos están libres de críticas en este filme, ya que, por ejemplo, en el minuto 101.41 el padre de una de las víctimas de la trama conspiratoria que investigan le pregunta al protagonista, con acritud, desde cuándo la prensa respeta la intimidad de las personas.

El poder de los medios y su enorme influencia en la sociedad contemporánea aparece en numerosas películas en la década. En *In&Out* (Frank Oz, 1997) la apacible vida de un profesor de Instituto se verá alterada por la repercusión casi global que obtiene la afirmación de que es gay proferida por uno de sus antiguos alumnos, ahora famoso actor de Hollywood, durante la gala de entrega de los Oscar. El comentario provoca varios efectos inmediatos, entre los cuales figura el aterrizaje en el hasta entonces apacible pueblo, de un nutrido grupo de periodistas (otra vez la nube deshumanizada) que acorrala a Howard Brackett (Kevin Kline) con su agresividad característica (minuto 00:18:00 del filme). Entre ellos, aunque distanciado del resto del grupo, se encuentra Peter Malloy (Tom Selleck), quien resume así la situación para las cámaras: “A teacher in trouble. A town under siege. A journey to the heartland. Stay tuned”⁸⁸ (*In&out*, 00:18:39 a 00:18:44).

⁸⁸ “Un profesor en apuros, una ciudad sitiada, un viaje al corazón del país: permanezca en sintonía” (*In&out*, 00:18:39 a 00:18:44).

Una situación similar –el pequeño pueblo cuya tranquilidad se ve alterada sin remedio por una información de carácter personal e individual publicada en un medio de comunicación– también se retrata en *Runaway Bride* (Novia a la fuga), (Garry Marshall, 1999) o, aunque en este caso no es un pueblo sino un estadio de fútbol, en *Never Been Kissed* (Nunca me han besado), (Raja Gosnell, 1999).

Mucho más positiva es la influencia de los medios en la vida del joven Will Stoneman (MacKenzie Astin), al que la prensa bautiza como “Iron Will” (Voluntad de hierro) durante su participación en una durísima carrera de trineos convirtiéndolo así en un auténtico héroe y en un modelo para los jóvenes norteamericanos que acuden a prestarle su apoyo tras haber leído su historia en los diarios. Claro que los hechos que relata *Iron Will* (Voluntad de hierro), (Charles Haid, 1994) tienen lugar a principios del siglo XX y que, además, la película es una bienintencionada y moralizante fábula de la factoría Disney sobre la persistencia, el valor y los buenos sentimientos, que incluye la conversión a mejores causas del desalmado periodista Harry Kingsley (Kevin Spacey).

En un entorno más contemporáneo, *Natural Born Killers* (Asesinos natos), (Oliver Stone, 1994), refleja la otra cara de este poder de los medios para generar figuras heroicas, a través del encumbramiento de dos asesinos en serie que se convierten en auténticos ídolos de masas. La servidumbre a las audiencias, la falta de escrúpulos de los profesionales de la comunicación y la propia esencia del medio televisivo se aúnan para hacer posible la sinrazón que plantea la película. El montaje final, que alterna un *zapping* por distintos canales televisivos con imágenes fragmentadas de la violencia generada por los asesinos y las alucinaciones relacionadas con ella, funciona como resumen final de la reflexión que la película hace en torno a la cultura fragmentaria y superficial propiciada por el medio televisivo.

Por otra parte, son muchas las películas de los 90, como *Mars Attack!* (¡Marte ataca!), (Tim Burton, 1996), *Shadow Conspiracy* (Conspiración en la sombra), (George Pan Cosmatos, 1997) o las ya mencionadas *The Pelican Brief* o *Deep Impact*, en las que los poderes públicos se muestran conscientes del poder de los medios y de su función como principales mediadores entre ellos y la sociedad, de ahí que en muchos casos se vea cómo los políticos buscan el modo de presentar la noticia a los profesionales de la información para que éstos la transmitan del modo más favorable posible ante la opinión pública. Además, en *Deep Impact* se reflexiona también sobre la importancia de la cultura de la imagen generada por los medios audiovisuales. De este modo, en la presentación del grupo de heroicos astronautas que tienen como misión salvar al planeta del impacto del cometa, el veterano capitán Spurgeon 'Fish' Tanner (Robert Duvall) expresa, en privado, su preocupación por la falta de conciencia del peligro que parecen tener sus compañeros. “Well, they're not scared of dyin'. They're just scared of looking bad on TV”⁸⁹ (*Deep Impact*, 00:35:34), replica su interlocutor. El contraplano muestra a los pilotos posando sonrientes ante los medios, que les han rodeado sin descanso desde su primera aparición.

⁸⁹ “Bueno, no les asusta la muerte. Sólo temen quedar mal en la tele” (*Deep Impact*, 00:35:34).

Esta omnipresencia mediática, unida a la guerra de las audiencias pareja con la proliferación de medios, conduce también a la espectacularización de la información, un fenómeno que ha llevado a los analistas a acuñar el término “infoentretenimiento” para referirse a los programas televisivos que mezclan la información con el entretenimiento y en los que resulta difícil discernir las fronteras entre ambos:

A number of scholars have argued that infotainment is incompatible with the needs of a democracy, degrading the *quality* of public information, dissuading from critical inquiry, and transforming rational argument into emotive spectacle.⁹⁰(Baym 2008)

La denuncia de este fenómeno en el cine de los años 90 se evidencia de forma mucho más expresa en la producción española que en la norteamericana. De hecho, constituye el tema central de la representación del periodismo en el cine en España en dicha década, lo que sin duda tiene que ver con el nacimiento en 1990 de las primeras emisoras privadas de televisión y, con ellas, de un cambio sustancial en los modos de producción televisivos, mucho más orientados a partir de entonces hacia las audiencias después de un larguísimo periodo de monopolio de la televisión pública en España.⁹¹

De hecho, el límite entre lo que es información y lo que es entretenimiento no siempre queda claro en las películas españolas de la década. En *Dame algo* (Héctor Carré, 1997), la reportera televisiva Marisol Fernández (Nathalie Seseña) pasa de la información local al reality-show sin solución de continuidad. Lanzagorta (Javier Gurruchaga) presenta en *Siempre hay un camino a la derecha* (José Luis García Sánchez, 1997) un show televisivo presuntamente basado en hechos reales en el que la verdad se falsea y distorsiona sin pudor en busca de una mayor audiencia. El mundo de los reality shows y el nuevo universo televisivo surgido de la competencia entre cadenas constituye también el tema central de otras películas de la década, (no incluidas en el análisis por no guardar una relación directa con el periodismo y la información de actualidad) como *Mamá es boba* (Santiago Lorenzo, 1997), *El grito en el cielo* (Dunia Ayaso y Félix Sabroso, 1998) y *Una chica entre un millón* (Alvaro Sáenz de Heredia, 1993).

Uno de los retratos más destacados y extremos dentro a crítica del cine español de los 90 a la espectacularización de la información es Andrea Caracortada (Victoria Abril) en *Kika* (Pedro Almodóvar, 1994). Andrea es la directora de *Lo peor de la semana*, un espacio que recoge noticias de sucesos pero cuyo formato es más propio de un programa de entretenimiento que de un informativo.

En cuanto al cine norteamericano, la espectacularización de la información se aborda de manera expresa en *To Die For* (Todo por un sueño), (Gus Van Sant, 1995), forma parte de modo más sutil de muchos filmes de la década, por ejemplo en la evolución profesional de Tally Atwater (Michelle Pfeiffer), en *Up Close & Personal* (Íntimo y personal), (Jon Avnet, 1996) y se vincula con la presentación ficcionalizada de hechos reales en películas como *The*

⁹⁰ Varios estudiosos han argumentado que el “infoentretenimiento” es incompatible con las necesidades de la democracia, al degradar la *calidad* de la información que recibe el público, disuadirlo de tomar una actitud de investigación crítica, y transformar los argumentos racionales en un espectáculo emotivo (Baym 2008).

⁹¹ Sobre el tema pueden consultarse los siguientes libros y trabajos: *La realidad como espectáculo: Reality Show en España, 1990-1994* (Izaguirre Sabin 1997); *Políticas de televisión: La configuración del mercado audiovisual* (Giordano y Zeller 1999).

Insider, tal y como apunta la interesante reflexión de Carl Sessions (Sessions Stepp 2000) que aparece recogida en el subepígrafe siguiente.

1.2.2 La función social de los medios de comunicación en el cine de los 90

En el apartado anterior se ha hecho un repaso sobre la visión global del periodismo en los años 90 en películas pertenecientes a muy diversos géneros cinematográficos. En este subepígrafe y los dos siguientes se analizan, por el contrario, tan sólo las películas en las que el periodismo constituye el tema central, con el fin de detectar cuáles son los asuntos que la industria de Hollywood (o, en mucha menor medida, el cine europeo) considera nucleares para el periodismo cuando retratarlo es su intención principal.

1.2.2.1 Intereses políticos económicos frente al derecho a la información

Uno de los temas básicos sobre los medios de comunicación y su papel en la sociedad, que aparece tratado de manera destacada en tres películas de la época, es cómo los intereses políticos y económicos colisionan en ocasiones con el derecho de los ciudadanos a la información y el de los profesionales de la misma a ejercer su trabajo con libertad.

Dichas películas son *The Insider* (El dilema), (Michael Mann, 1999), *The Pelican Brief* (El informe pelícano), (Alan J. Pakula, 1993) y *A show of force* (Bajo otra bandera, 1990). En las dos últimas, los periodistas se convierten en investigadores que conseguirán poner al descubierto las prácticas ilegales llevadas a cabo desde las más altas esferas de la política norteamericana (la presidencia del Gobierno y la CIA), con asesinatos incluidos. Para conseguir su propósito, tendrán que vencer las reticencias de sus propios medios e incluso arriesgar su propia vida. En *The Insider*, el periodista se enfrenta al poder de las grandes multinacionales y, en consecuencia, a las presiones económicas que éstas ejercen sobre los medios de comunicación. La falta de independencia de las empresas informativas, participadas por otras compañías con sus propios intereses extra-periodísticos, constituye uno de los temas centrales de este filme, en el que no será suficiente, como ocurre en los otros dos, con que el periodista conozca la verdad y consiga pruebas al respecto, sino que tendrá que ingeniárselas para imponer a su cadena la publicación de una información que han decidido acallar para no comprometer su propia estabilidad financiera.

A pesar de no ser la película sobre periodismo más taquillera de la década *The Insider* es, sin embargo, una de las más respaldadas por la crítica. El protagonista, enfrentado en una lucha tipo David contra Goliat contra las grandes industrias tabaqueras, es uno de los productores del prestigioso programa de televisión “60 Minutos”, Lowell Bergman, decidido a que prevalezca el derecho de los ciudadanos a ser informados y su código profesional personal sobre los intereses de su empresa, aunque ello suponga incluso poner en juego su puesto de trabajo. Interpretado por Al Pacino, este personaje constituye uno de los retratos más favorecedores, sino el que más, de un periodista en los años 90.⁹² Sin duda influyó en ello el hecho de

⁹² En cuanto a la puesta en escena, este personaje se caracteriza por cierto desaliño en el vestir que constituye casi el único rasgo que lo humaniza y que el principal de sus elementos de *atrezzo* periodísticos es, como no podía ser menos, el teléfono, todavía con mucho más protagonismo para el fijo que para el móvil. Así, se le

que el periodista real en que se inspira colaboró de manera directa en la escritura del guión (Mann 1999), pero sea como sea este personaje no presenta ni un solo rasgo negativo. Bergman, que se define a sí mismo varias veces a lo largo del filme como periodista, comprometido con la izquierda y discípulo de Marcuse,⁹³ expone de manera explícita en reiteradas ocasiones algunos de los principios por los que se rige en su ejercicio profesional: uno de los más importantes es el pacto que se establece entre el informador y su fuente, una idea está también muy presente en *The Pelican Brief*: “Mr. Garcia: I’ve gone to jail rather than reveal a source”,⁹⁴ le dice Gray Grantham (Denzel Washington) a un misterioso confidente anónimo.

Así, cuando las presiones de la industria tabaquera frenen la emisión del reportaje, Bergman se mantendrá firme no sólo por el derecho del público a la información sino también, o al menos eso es lo que verbaliza el personaje, por su respeto al compromiso adquirido con su fuente de información, el químico Wigand. Y no sólo eso sino que, además, Bergman se ocupará en persona de que haya un equipo de seguridad vigilando la casa de Wigand, amenazado de muerte debido a su ruptura del pacto de confidencialidad con la tabaquera para la que trabajaba, se preocupará de su bienestar anímico y personal y mantendrá con él una relación bastante estrecha.

La suma de rasgos positivos no termina aquí. Lo poco que se muestra de la vida privada de Bergman es también bastante idílico. En varias ocasiones de la película se le ve trabajando en su casa, contando con el pleno apoyo de su mujer (a la que confía sus dudas profesionales en el momento más crítico de la película) y con una relación excelente con sus dos hijos, que se entienden nacidos de relaciones anteriores de ambos. En comparación con este retrato tan favorecedor, otros personajes salen bastante peor parados. Así, el confidente Jeffrey Wigand, interpretado por Russell Crowe, es retratado bajo una luz mucho menos favorable, una diferencia más acusada aún en el caso de sus compañeros en la CBS, un aspecto que despertó bastante polémica en su día (Grossman 1999). En efecto, aparte de a Bergman la película pone en escena a Mike Wallace (Christopher Plummer), el presentador de *60 Minutos*,⁹⁵ un personaje caracterizado en principio por la profesionalidad y la integridad periodística, pero que, sin embargo, en el momento culminante del film antepondrá sus intereses personales sobre cualquier otra consideración. Mike Wallace es, al igual que Lowell Bergman, un personaje real.⁹⁶ Se trata de un prestigioso periodista norteamericano que, al igual que otro de los personajes menores del

ve hablar cinco veces a través de un móvil y trece utilizando un fijo. La película lo retrata dos veces ante un ordenador, si bien se trata de un ordenador específico destinado a edición de vídeo, que es la tarea que lo vemos realizar en él. Por último, recurrirá también el fax de manera singular, como medio de comunicación con Wigand.

⁹³ Expresamente el reportaje indica también que esta alineación política no tiene por qué resultar contradictoria con su trabajo en la conservadora CBS ya que considera que puede llegar a muchos más espectadores en dicha cadena y, por tanto, ser mucho más eficiente en su mensaje aunque éste que tenga que ser menos radical.

⁹⁴ “Señor García, he estado en la cárcel por negarme a revelar una fuente de información”(The Pelican Brief, 00:27:25).

⁹⁵ En el film el espectador llega a la conclusión de que se trata del presentador del programa y por ello lo hemos identificado como tal. Sin embargo, Mike Wallace fue, en realidad, corresponsal del espacio entre 1968 y 2006, un periodo en el que intervino en un total de 38 emisiones del mismo (Internet Movie Database 2009).

⁹⁶ Como curiosidad, Wallace aparece, representándose a sí mismo, muchos años antes, en otro film de gran relevancia en la representación cinematográfica de los medios de comunicación, *A Face in the Crowd* (Un rostro en la multitud), (Elia Kazan, 1957).

film, el productor ejecutivo Don Hewitt (Philip Baker Hall), se mostró en completo desacuerdo con la imagen que se transmitía con él. Wallace alegó al respecto que había hecho mucha presión para que la entrevista con Wigand se transmitiese entera, mientras que Hewitt proclamó su sorpresa por las enormes diferencias existentes entre los hechos narrados en el filme y lo sucedido en la realidad.

Al respecto son muy interesantes las consideraciones expuestas por Carl Sessions Stepp, redactor jefe de *American Journalism Review*, quien en un interesantísimo artículo en el que compara la imagen del periodismo ofrecida por *The Insider* frente a la aportada por *All the president's men*, indica cómo *The Insider* disfraza de defensa del periodismo serio y responsable lo que en el fondo no es más que “infoentretenimiento” (refiriéndose a la propia película en sí):

Somewhere during “The Insider”, there is a derisive reference to “infotainment”, the use of information to entertain. “The Insider”, like most docudrama, is the essence of infotainment, blurring all sorts of lines between reality and invention in ways that viewers cannot possibly fathom.

For example, many characters in the movie bear real names –Bergman, Mike Wallace, whistleblower Jeffrey Wigand – but some names have been changed. Some characters, especially the ones playing Wallace and Don Hewitt, are groomed, outfitted and postured to look and act like their real-world counterparts. Some words and actions correspond faithfully to reality, but others are made up.

The problem is that viewers can't tell what is true, what is half-true, what is guesswork, and what is fantasy. This is fundamentally unfair to both the characters and to history.

It is, amazingly enough, even unfair to Big Tobacco. To my way of thinking, almost any imaginable definition of evil would cover the deliberate making and selling of a product that is addictive and deadly. So it is hard to work up sympathy for the tobacco industry.

But “The Insider” romanticizes its journalist heroes so much and turns tobacco executives into such cardboard villains that the whole enterprise borders on caricature.⁹⁷ (Sessions Stepp 2000)

Session aborda otros aspectos muy interesantes en su artículo. Así, por ejemplo, señala como una de las diferencias cruciales entre *The Insider* y *All the president's men* (el autor compara las dos películas buscando cómo ha cambiado la imagen de los medios de comunicación en el cuarto de siglo que las separa) es que en la segunda el medio para el que trabaja funciona el último término como aliado de los jóvenes reporteros (al igual que, en cierta medida, en *The Pelican Brief*), mientras que en *The Insider* los principales adversarios del periodista son los propios directivos del medio de comunicación en que se desarrolla su labor. Asimismo,

⁹⁷ En un momento de *The Insider* hay una referencia desdeñosa al “infoentretenimiento”, el uso de la información para entretener. *The Insider*, como la mayoría de los docudramas, es la esencia del “infoentretenimiento”, desvaneciendo toda clase de fronteras entre la realidad y lo ficticio de un modo que los espectadores difícilmente pueden descifrar.

Por ejemplo, muchos de los personajes de la película tienen nombres de personajes reales –Bergman, Mike Wallace, el confidente Jeffrey Wigand – pero algunos nombres se han cambiado. Algunos personajes, especialmente los de Wallaces y Don Hewitt, están preparados, caracterizados y equipados para parecerse y actuar como sus equivalentes en la vida real. Algunas palabras y acciones corresponden fielmente a la realidad, pero otras no.

El problema es que los espectadores no pueden saber qué parte es verdad, cuál es verdad a medias, cuál es un ejercicio de adivinación y cuál es fantasía. Lo cual es fundamentalmente injusto tanto para los personajes como para la historia.

Es, bastante sorprendentemente, incluso injusto con Big Tobacco. A mí modo de ver, cualquier definición imaginable del mal incluiría hacer y vender deliberadamente un producto adictivo y mortal. Así que es difícil tenerle simpatía a la industria tabaquera.

Pero la forma en que *The Insider* presenta al periodista como un héroe romántico y a los ejecutivos de la industria del tabaco como villanos de tebeo, hace que todo el empeño roce la caricatura. (Sessions Stepp 2000)

el caso Watergate se salda con la defenestración de los malos, mientras que en *The Insider* el periodista es el que está a punto de abandonar.

Como ya queda dicho, *The Pelican Brief* presenta también a un periodista impecable cuyo trabajo, que llega a poner en riesgo su propia vida, servirá para desenmascarar una trama criminal que implica al mismísimo presidente de los Estados Unidos. En *A Show of Force*, que trata también sobre cómo las investigaciones de los periodistas pueden servir para desarticular corruptas conspiraciones que implican a los representantes del poder, es una reportera la que libra se enfrenta a su propio “Watergate portorriqueño” al conseguir demostrar que fue el FBI el responsable de la muerte de dos jóvenes radicales. Este personaje, uno de las escasísimas versiones femeninas del “periodista como cruzado” de la década, se analiza con más detalle a partir de la página 333.

1.2.2.2 Periodistas de mala vida al servicio de la verdad y las causas nobles

Si los tres periodistas anteriores mostraban a profesionales serios, responsables y comprometidos con su trabajo encarnando la imagen más heroica de la profesión, *True Crime* (Ejecución Inminente) (Clint Eastwood, 1999) va a servir para recuperar la figura de “the old-fashioned drunken, womanizing, wisecracking reporter with a nose for news”⁹⁸ (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002, 7), un personaje cuya suma de rasgos negativos no le impiden ser capaz de salvar a un hombre, in extremis, de una sentencia de muerte injusta. A esta tipología se adscriben personajes anteriores como Richard Boyle (James Woods) en *Salvador* (Oliver Stone, 1986), Hunter S. Thompson (Bill Murray) en *Where the Buffalo Roams* (Art Linson, 1980)⁹⁹ o su trasunto Raoul Duke (Johnhy Depp) en *Fear and Loathing in Las Vegas* (Miedo y asco en Las Vegas), (Terry Gilliam, 1998), entre otros, siendo muy minoritarias las mujeres que se encuadran en este perfil dramático (ver subepígrafe 5.2).

La consideración de *True Crime* como un filme sobre periodismo puede resultar espino-sa debido a que la esencia de la película es, en realidad, su alegato contra la pena de muerte. Sin embargo, he optado por incluirla en este apartado por la relevancia que tiene en ella la figura del periodista protagonista, en torno al cual se articula toda la trama. Steve Everett (Clint Eastwood) no sólo es un periodista de “mala vida” sino que su retrato como tal es tan exagerado que roza la caricatura y hace que el film oscile por momentos entre el drama y la comedia. Al estilo de Charles ‘Chuck’ Tatum (Kirk Douglas) en *An Ace in the Hole*, Everett es un reportero de la gran ciudad (Nueva York, en ambos casos), exiliado a un entorno semi rural por culpa de un lío de faldas. Si en el caso de Tatum el “pecado” había sido una aventura con la mujer del director, en el de Everett es un escarceo con la hija del dueño, menor de edad, el motivo de su desembarco en el *Oakland Tribune*. Ya en el destierro, no parece haber escarmentado, puesto que en Oakland mantiene una aventura con la mujer del redactor-jefe, Bob Findley (Denis Leary),¹⁰⁰ lo intenta con una de las periodistas más jóvenes de la Redacción,

⁹⁸ “El anticuado borracho, mujeriego y sagaz periodista con olfato para las noticias” (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002, 7).

⁹⁹ No se estrenó en cine en España.

¹⁰⁰ En la versión doblada del film este personaje aparece mencionado repetidas veces como el director del periódico. Sin embargo, su cargo es el de “city editor”, es decir, redactor-jefe de local.

Michelle Ziegler (Mary McCormack) y coquetea con la mayor parte de los personajes femeninos con los que se relaciona. Con tanto ajetreo y con su trabajo en el periódico, a Everett no le queda demasiado tiempo para su familia: “I’ve got to get home... see if the wife and kid still recognize me”¹⁰¹ (*True Crime*, 00:11:12).

El comportamiento de Everett con respecto a sus responsabilidades paternas es uno de elementos más caricaturescos del film. El minuto 25 de la película presenta una conversación telefónica con su mujer: Everett ha olvidado su compromiso de llevar a la hija¹⁰² de ambos al zoo en el que se suponía que iba a ser su día libre y demuestra, además, un total desconocimiento sobre los hábitos cotidianos de la pequeña. Por encima, su día de asueto ha dejado de ser tal. La muerte de su compañera Michelle Ziegler (Mary McCormack) en un accidente de tráfico hace que en la Redacción le suspendan la libranza y le encomienden sustituirla en la entrevista a un condenado a muerte que será ejecutado esa misma noche. La endeble posición de Everett ante su familia no le permite suspender el paseo con la niña, por lo que a partir del minuto 36 vamos a asistir a un cómico ejercicio de paternidad acelerada: en primer lugar, el periodista desaloja una botella de whisky del asiento trasero de su coche para hacer sitio a la pequeña mientras que ya en el zoo trata de compatibilizar el rol paternal con el trabajo cuando concierne una cita con uno de los testigos del crimen que esa noche va a dar lugar a la ejecución. Para poder llegar a tiempo a dicha entrevista, realiza una vista “expres” por el parque zoológico, llevando a la niña a toda velocidad en un carrito que termina por volcar en plena carrera ante la mirada reprobatoria de los otros padres allí presentes y las posteriores recriminaciones de su mujer cuando se la devuelve apresuradamente, llena de tiritas y devorando un helado gigante.

No es de extrañar que su matrimonio termine en ruptura y, así, al final del film, Everett ha dejado de ser un periodista casado para ser el divorciado como el cual se ha comportado durante toda la película. De todas formas, esta ruptura no se plantea de un modo en exceso dramático. En la secuencia final, en la que se nos resume la suerte del personaje tras los acontecimientos centrales del film, se sabe que, si bien se ha divorciado, también ha escrito un libro con el que ha obtenido mucho éxito y dinero y que además se encuentra en plena forma, ya que la mayor parte de esta información se obtiene mientras coquetea con la dependienta de una tienda de peluches (Lucy Liu) en la que va a comprar un regalo para su hija. Además, el personaje tiene serios problemas con la bebida, un aspecto que se repasa con más detalle en el capítulo dedicado a los periodistas de mala vida porque permite, además, comparar lo que sucede cuando es un hombre el que tiene problemas con el consumo de alcohol con lo que pasa cuando es una mujer la que se suma al mismo estilo de vida, ya que a Michelle Ziegler (Mary McCormack) asociarse con Everett en una noche de alcohol, conversación y tonto va a suponer su muerte en un accidente con poco más de veinte años.

¹⁰¹ “Tengo que ir a casa... a ver si mi mujer y mi hija aún me reconocen” (*True Crime*, 00:11:12).

¹⁰² La niña que interpreta a la hija de Steve Everett es Francesca Fisher-Eastwood, la hija en la vida real del propio Clint Eastwood y de Frances Fisher. Esta última también aparece en la película, interpretando a la dura fiscal Cecilia Nussbaum, mientras que la segunda mujer de Eastwood, Dina Eastwood, tiene un brevísimo papel como reportera de televisión. Dina Eastwood trabajó como tal en la KSBW de Salinas, California, un trabajo que abandonó en 1997 para pasar más tiempo con su familia. Ha aparecido en otro film de su marido dando vida a una reportera televisiva, concretamente en *Blood Work* (Deuda de sangre), (Clint Eastwood, 2002), así como en algunos programas de la televisión norteamericana.

Sin embargo, a Everett toda esta actitud vital no le pasa factura sino que, al contrario, le permite demostrar lo acertado de su olfato periodístico y, en un tiempo récord, realizar una investigación ejemplar gracias a la cual encuentra en unas horas un testimonio clave que le permite salvar a un hombre de la pena de muerte en el momento mismo en que ésta va a ser ejecutada. La película denuncia el modo en que los prejuicios interfieren con la justicia, al tiempo que lleva a cabo una exaltación romántica de un personaje que, como apuntaban Ghiglione y Saltzman, pertenece ya al pasado.¹⁰³ “Everett may be a weathered, beaten booze-hound, but no one can root out a story better, and the film spends an extraordinary amount of time showing an obsessive reporter at work, putting the public interest ahead of his own personal and professional welfare”¹⁰⁴ (Ghiglione y Saltzman 2002, 7).

En lo que respecta al “bienestar profesional”, un elemento común en las cuatro películas mencionadas es que el reportero tendrá que vencer no sólo las dificultades que le plantea la historia sino también las que le generan sus propios jefes, que en algún momento tratan de apartarlo del caso. Esta situación, como ya se vio, es extrema en el caso de *The Insider*, en la que la principal oposición procede de sus superiores. En *The Show of Force*, Kate Melendez (Amy Irving) pierde su trabajo tras negarse a aceptar las presiones de su jefe (Robert Duvall) para que abandone su investigación. También en un determinado momento de *The Pelican Brief* (00:18:00), el director Smith Keen (John Lithgow) le comunica a Gray Grantham (Denzel Washington) que la historia en la que está trabajando es demasiado vaga y carente de pruebas como para que pueda seguir apoyándole en su investigación. En *True Crime* son varias las discusiones entre Everett, su director Allan Mann (James Woods) y el redactor-jefe Bob Findley (Denis Leary) sobre el modo en que el primero está enfocando la historia, si bien en este caso la presión mayor es el margen temporal definido por la ejecución.

1.2.2.3 Neutralidad y compromiso: *Sostiene Pereira*, *Adeus princesa* y *Year of the gun*

Una de las películas de la década de los 90 en las que el tema periodístico tiene mayor importancia es *Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, 1996), un film italiano inspirado en la célebre novela de Antonio Tabucchi cuyo tema central es la responsabilidad del periodismo y de los periodistas ante la realidad social y política en la que se inscribe su labor. Su protagonista Pereira (Marcello Mastroianni) es un viejo redactor de la página cultural del diario *Lisboa* que durante treinta años ha ejercido como periodista de Sucesos¹⁰⁵ pero ahora por fin ha consegui-

¹⁰³ *I love trouble* (Me gustan los líos), (Charles Shyer, 1994) hace lo propio con el personaje de Peter Brackett (Nick Nolte), que guarda muchas similitudes con Everett en la medida en que ambos responden, casi al detalle, al estereotipo del periodista borrachín y mujeriego. En ambos casos se trata de una especie de revisión y/o homenaje de las viejas películas de periodistas de los años 30 y de la visión romántica de la vida bohemia asociada a los reporteros de los diarios de las grandes ciudades.

¹⁰⁴ “Everett puede ser un acabado y baqueteado borracho, pero nadie sigue una historia mejor que él, y la película utiliza una extraordinaria cantidad de metraje mostrándolo como un reportero obsesionado con su trabajo que pone el interés público sobre su propio bienestar personal y profesional” (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002, 7).

¹⁰⁵ En relación con la puesta en escena y la caracterización del personaje, Pereira utiliza con frecuencia el teléfono fijo y la máquina de escribir, muy a menudo puede verse con revistas y periódicos bajo el brazo o, aunque menos, con algún libro y en su vestuario constituyen elementos imprescindibles el sombrero, la corbata las gafas, el chaleco y el reloj de leontina. Se trata, en suma, de un periodista del pasado, que al dinamismo, estrés y velocidad de los profesionales de la información actuales opone la calma, la reflexión e incluso, por momentos, la profundidad filosófica. Es, sin duda, el profesional de la información en el que lo intelectual

do dedicarse a lo que de verdad le gusta: la literatura. Enfermo del corazón debido a unos hábitos alimenticios poco saludables adquiridos tras la muerte de su esposa (sólo come tortilla a las finas hierbas acompañada de limonada compuesta por azúcar y agua con limón en un cincuenta por ciento), Pereira está preocupado por la muerte, la migración de las almas y la literatura francesa.

Estos asuntos no le “dejan enterarse” de lo que sucede a su alrededor, en plena de dictadura de Salazar. Justo ante la ventana de su casa hay una escuela militar que sirve de resumen metafórico de la situación de un país que apoya a Hitler y al general Franco (en la vecina España se libra la Guerra Civil) y en el que las libertades están desapareciendo de una manera bastante expeditiva. Claro que él no es el único que mira hacia otro lado. En *Sostiene Pereira* se pone de manifiesto la responsabilidad de los medios de comunicación a la hora de romper un silencio que, a la postre, es cómplice con la situación que no denuncia.¹⁰⁶

(..) la prensa no ejerce la labor que debe caracterizarla: informar verazmente a la sociedad de lo que ocurre. Por tanto, los medios de comunicación se convierten en un instrumento más de propaganda del régimen, no sólo porque a través de ellos se difundan consignas políticas, sino porque, como en el caso del diario *Lisboa*, se omite la realidad, omisión que constituye una auténtica manipulación. Y esta omisión es uno de los principales mecanismos de mentira denunciados en *Sostiene Pereira*. (García Orta 2004, 416)

Pereira se encuentra con diversos personajes que tratan de hacerle reaccionar y que, de un modo u otro, le repiten que él, desde el periódico, algo tiene que decir, pero Pereira se escuda en que desde las páginas de literatura poco es lo que puede hacer y trata de vivir al margen de la realidad que le rodea como si así pudiera no afectarle. A la postre, el brutal asesinato en su propio domicilio por parte de la policía política de un idealista e ingenuo joven al que había contratado para hacer necrológicas en su periódico, hace que tome por fin partido y actúe en la dirección hacia la que, poco a poco, el film nos muestra cómo se ha ido inclinando. Pereira engañará al impresor del periódico haciéndole creer que la censura aprueba la inclusión en primera página de un arriesgado artículo denunciando el asesinato del joven Monteiro Rossi (Stefano Dionisi) y, con él, la feroz represión política y militar que se está viviendo en el país. La última secuencia nos muestra por primera vez a Pereira sin la chaqueta de traje y sin sombrero (elementos indisociables con el personaje a lo largo del film), caminando por las calles lisboetas con paso ligero, feliz por primera vez.

En esta película, ambientada en el Portugal de los años 30, el periodismo es, por tanto, el tema principal, pero dado que el film relata la toma de conciencia íntima y personal de un personaje la mayor parte de la trama dramática va a estar alejada del entorno periodístico y se va a desarrollar en espacios privados. Incluso Pereira tiene su oficina en un edificio aparte de la Redacción central del diario, en la que está solo a excepción del acecho vigilante de la portera del edificio. Esto justifica que el número de profesionales de la información representados en el

prima más de todos cuantos se han analizado. No deja de ser significativo que sea, a todas luces, un profesional de otros tiempos.

¹⁰⁶ Sobre la relación entre *Sostiene Pereira* y distintas formas de manipulación de los medios de comunicación, entre ellas la denominada “espiral del silencio”, se pueden consultar los artículos de Fermín Galindo Arranz (El periodista, ante la espiral del silencio 1998) y de María José García Orta (Formas simbólicas y propaganda en la película *Sostiene Pereira* 2004).

filme sea muy reducido. En primer lugar figura el propio Pereira, al que se le suma el joven Monteiro Rossi al que el protagonista contrata para escribir necrológicas de grandes escritores y tenerlas listas con antelación para disponer de ellas en el momento de su muerte. Aunque tanto Monteiro Rossi como el propio Pereira saludan en varias ocasiones la incorporación del joven al periodismo y, en el momento de su muerte, la información que elabore Pereira girará en torno al brutal asesinato de un “joven periodista”, lo cierto es que Monteiro Rossi apenas ejerce como tal. En todo el film lo vemos llegar ante Pereira con tres necrológicas impubliables por su contenido político izquierdista de las que más tarde sabremos, de boca del propio Monteiro Rossi, que en realidad han sido redactadas por su novia, Marta, una joven activista de izquierdas que constituye una de las principales impulsoras del despertar político de Pereira y del activismo de Rossi.

Por último, la película también pone en escena al director del *Lisboa* (Mario Viegas), un caricaturesco¹⁰⁷ y negativo personaje que se caracteriza por su decidido apoyo a la dictadura militar (a través de los comentarios de otros personajes se entiende que se trata de un apoyo interesado), por su apuesta, sin ningún tipo de pudor, por la autocensura periodística y, por último, por su condición de mujeriego rijoso.

Aparte del asunto central sobre el dilema entre neutralidad (indiferencia, más bien, en este caso) y compromiso, en este film aparecen algunos de los rasgos típicos del periodista cinematográfico, como es el de la íntima relación que mantienen en algunos casos literatura y periodismo: “Si esos dos tuvieran razón mi vida ya no tendría sentido. Yo siempre he creído que la literatura era lo más importante. Sin eso nada tendría ya sentido”. (*Sostiene Pereira*, 00:50:00)

Frente a la veteranía crepuscular de Pereira, otro título también ambientado en Portugal nos sitúa frente a los primeros pasos periodísticos de Joaquim Peixoto (Miguel Molina) y a su particular dilema entre la neutralidad que se supone norma básica de la profesión y la toma de partido ante una situación injusta. La película es *Adeus princesa* (Adiós princesa), (Jorge Paixao Da Costa, 1991), una coproducción entre Francia (30%), España (20%) y Portugal (50%) que a pesar de haber obtenido en su momento unos resultados de taquilla bastante razonables (132.841 espectadores en España) hoy resulta casi desconocida y de difícil localización.

Adeus Princesa arranca con la noticia del asesinato de un alemán en la región portuguesa del Alentejo por parte de una joven de 19 años, Mitó (Judith Henry), que despierta el suficiente interés en el director del periódico lisboeta *Atualidades* como para que éste decida enviar allí a uno de sus reporteros. Puesto que el periodista veterano se niega en redondo, el director Contreiras (José Cavaco) le “vende” el encargo al joven Joaquim (Miguel Molina) en una conversación que sirve para presentárnoslo como sensible e inexperto. Le acompaña en el viaje el fotógrafo Sebastiao (António Capelo), un cínico y experimentado profesional que a lo largo de toda la película irá dándole a Joaquim unos consejos no pedidos que terminan por ofrecer una imagen ridícula del personaje:

¹⁰⁷ En realidad todos los personajes del film pecan un poco de tales. Pereira es la caricatura del periodista gris y aficionado a la cultura y Monteiro Rossi la del joven idealista revolucionario.

¿Quieres un buen consejo? Basa tu reportaje en culos. Hazme caso, chico, escucha la voz de la experiencia. Un buen periodista es aquel que entra en el convento de las Carmelitas y consigue que posen desnudas. ¡Es verdad! Yo ya he pasado por eso. Con el bolígrafo es peor, porque es a la verdad a la que tienes que desnudar. Pero si tienes confianza en ti mismo...¹⁰⁸ (*Adeus princesa*, 00.08.36 a 00.08.50)

Atendiendo a sus propios criterios de excelencia profesional, Sebastiao, del que al final se sabe que está casado, centra el grueso de sus esfuerzos en conseguir que alguna de las mujeres con las que se van tropezando, incluso las más feas, pose desnuda para él. Al final consigue su propósito y logra llevarse a la cama a una de las adolescentes del pueblo, ansiosa de abandonar la región e irse a Lisboa a cualquier precio.

Por su parte, Joaquim se muestra muy respetuoso con las distintas fuentes con las que se van tropezando y su comportamiento profesional es exquisito aunque también un poco ingenuo. Así, por ejemplo, pide permiso, de una manera muy visible y ostentosa, al jefe de policía para usar la grabadora, lo que contrasta con el gesto rápido y discreto con el que en la siguiente ocasión, cuando charlan con la tía de la presunta asesina (Bárbara, interpretada por Lydia Bosch y de la que Joaquim terminará enamorándose), se le anticipa el fotógrafo Sebastiao para ponerla en marcha. Su gesto contiene una nueva lección, la de que un periodista no siempre ha de pedir permiso si quiere conseguir resultados. Poco antes, cuando ella le cierra la puerta a Joaquim en su primer intento de entrevistarla, Sebastiao ya se había manifestado en este sentido, realizando además una afirmación que interesa aquí sobre todo porque pone de manifiesto la enorme influencia del imaginario fílmico norteamericano:

Sebastiao: ¡Qué entrevista más corta! ¿Qué te ha dicho?

Joaquim: Que vaya a la policía

Sebastiao: Y tú le has dado las gracias y te has ido. Dime, ¿qué esperabas? ¿Es que no has visto las películas americanas? Anda, vuelve, insiste. Anda, usa tus armas. Tienes que conseguirlo. (*Adeus princesa*, 00:20:20 a 00:20:37)

El tema central de la película, el papel que deben desempeñar de los medios de comunicación y su compromiso con la sociedad, queda expresado ya desde un momento muy temprano cuando los dos periodistas lisboetas, recién llegados a Alentejo, se encuentran con Teófilo Sampaio (António Assunção), director del periódico local *La Voz de la Planicie*:

Teófilo Sampaio: El Alentejo es como un continente perdido, pobre, no hay dinero ni cultura, nadie se interesa por nosotros. Pero si se encuentra el cuerpo de un alemán asesinado... Lo único que les interesa es la muerte ¿verdad? Pero por desgracia no es la muerte de una parte de nuestro país, no es la agonía de un pueblo asfixiado, lo que les interesa es la muerte de un extranjero, un buen reportaje sórdido, mezclado con sangre. Qué pena que el suicidio no sea una noticia de gran tiraje porque en eso en Bella somos campeones, terceros en Europa en número de suicidios.

Sebastiao: Así es la vida. (*Adeus Princesa*, 00:09:26 a 00:10:05)

Tras esta reflexión inicial, Teófilo Sampaio adopta un tono más colaborador y coloquial y les informa de que Mitó ha sido puesta en libertad porque ya no es considerada sospechosa del crimen, de modo que el reportaje sufre un cambio de rumbo: no se trata ya de cubrir la

¹⁰⁸ Las citas se incluyen en castellano y no en portugués porque ha sido imposible hacerse con la versión original del filme.

información de un asesinato esclarecido, sino de tratar de averiguar las circunstancias en qué se produjo y por qué Mitó se declaró culpable.

En su investigación Joaquim se tropieza, por un lado, por un sólido muro de silencio y, por otro, con algunas cuestiones cruciales a las que Teófilo Sampaio ya se había referido sesgadamente en su encuentro. Si bien no forman parte de la información que Joaquim debe cubrir, al mismo tiempo, es evidente que guardan una relación crucial con ella. Así, el empobrecimiento de la región plantea un panorama desolador a los jóvenes que viven en ella, del que tratan de evadirse mediante las drogas, relaciones sentimentales que puedan sacarlos de allí o cualquier otra vía de escape a su alcance, provocando una brecha generacional insalvable a la que van a hacer referencia varios personajes y situaciones y que guarda también relación con el crimen.

Otro tema que se revela como de gran importancia es la especulación urbanística y el interesado silencio cómplice que se genera a su alrededor, que afecta incluso a los más concienciados en lo político. En este sentido, Bernardo (Nicolau Breyner), el padre de Mitó y comprometido dirigente local del partido comunista, acepta permitir los manejos poco legales y menos éticos de su hermano el constructor a cambio de que él le ayude a encubrir el crimen cometido por su hija, quien al final sí resulta haber sido la autora del asesinato. La situación de las mujeres, dominadas por sus maridos (como le sucede a Barbara (Lydia Bosch) o a la madre de Mitó) y con el matrimonio como única vía de escape, constituye un asunto más secundario pero que también se entreteje con el panorama que Joaquim va descubriendo poco a poco a pesar de los silencios y de las puertas que se cierran a su paso.

Bernardo: ¿Sabes una cosa? A vuestra edad nosotros luchábamos. Vosotros os conformáis. Pero puedes estar tranquilo acerca de tu futuro. Todavía habrá muchas historias de drogadictos, seguro. Sigue escribiendo sobre esas cosas llenas de sangre. Hay tantas cosas que hacer, que denunciar. ¿Para qué te sirve el bolígrafo? ¿Para decir que nuestros jóvenes se asfixian de impotencia? No. Para explotar el dolor de unos padres.

Joaquim: No era mi intención

Bernardo: ¿Intenciones? ¿De intenciones está el infierno lleno. ¿Sabes lo que te digo? Los tíos como tú son los más peligrosos. Mira, chico, si aún te queda un poco de coraje, escribe que esta tierra va a terminar ahogada en un mar de edificios, y ya que les gusta tanto la sangre, di que esta tierra ya ha bebido demasiado y ha sudado demasiado también. Pero a tu periódico no le interesa la sangre de los trabajadores, claro. (*Adeus princesa*, 00:44:55 a 00:46:00)

La casualidad hace que Joaquim esté presente cuando Mitó, dispuesta a huir y abandonar Alentejo para siempre, le confiesa su crimen a su tía Barbara, ignorante de que hay alguien más en la casa (Joaquim se esconde en la cocina cuando llega la joven para evitar que el visitante, sea quien sea, descubra su presencia en casa de Barbara, a la que ha ido a visitar para proponerle que huya con él a Lisboa). El relato de los acontecimientos, que implican una denigrante violación propiciada por la víctima, sumado a todo lo que el periodista sabe ya sobre la situación de la comarca y las vidas de sus personajes, motiva que considere más acertado guardar silencio sobre la información obtenida. De este modo, Joaquim abandona Alentejo después de haber crecido como persona y como periodista. En el camino de vuelta hace caso omiso de las burlas del fotógrafo, que cree que dejan la región sin haber conseguido desvelar la verdad

del caso. Sólo él y el espectador saben que Joaquim ha hecho una apuesta personal en la que las servidumbres profesionales están por detrás de sus consideraciones éticas personales.

Los dos filmes analizados retratan, por tanto, la evolución íntima y de dos periodistas que desde la falta de compromiso evolucionan hasta una toma de conciencia sobre la responsabilidad social de su trabajo.

Otra película que plantea el asunto de la responsabilidad de los periodistas ante la información y la imposibilidad de mantener una actitud neutral es *Year of the Gun* (El año de las armas), (John Frankenheimer, 1991), que obtuvo escasa repercusión tanto en Estados Unidos (Steinle 2000, 8) como en España, donde sólo 16.660 personas la vieron en la gran pantalla, lo que la convierte en una de las películas menos exitosas de la muestra que manejamos.

La acción del filme se sitúa en Italia en 1978. Las Brigadas Rojas llevan a cabo una política de terror que al periodista norteamericano David Raybourne (Andrew McCarthy) le interesa sólo vagamente, demasiado concentrado en las vicisitudes de su romance con Lia (Valeria Golino) y en la novela que escribe en secreto con el objetivo de ganar el suficiente dinero para que su amante pueda abandonar Italia con él y perder para siempre de vista a su controlador y dominante ex marido. La indiferencia de Raybourne ante lo que sucede a su alrededor queda clara en las primeras escenas cuando, a su regreso a Roma, se tropieza con un grupo de agitadores callejeros. Lejos de actuar como se supone que lo haría en ese caso un periodista –como lo hará, de hecho, más adelante la fotógrafa Alison King (Sharon Stone)– Raybourne se preocupa sobre todo de huir del lugar lo antes posible. Más adelante, sin embargo, se le verá en diversas ocasiones tratando de obtener información, bloc de notas en mano, sobre las actividades de las Brigadas Rojas. Esta contradicción sólo es aparente: el periodista está obteniendo datos para sustentar su novela, un thriller político inspirado en hechos reales pero sin vocación alguna de periodismo de investigación.

En sus elucubraciones a partir de los datos de que dispone David Raybourne va, sin embargo, a dar en la diana sin sospecharlo. En su novela especula sobre el secuestro del primer ministro Aldo Moro: es pura ficción pero se parece, sin que él lo sepa, demasiado a la verdad. Por desgracia, además, ha utilizado en su novela nombres de personajes reales que, según asegura, piensa cambiar cuando termine pero que, de momento, van a servir para que cuando el libro caiga en manos no debidas se le atribuya carácter de documento y no de novela y que, en consecuencia, por ejemplo, las Brigadas Rojas asesinen al director de su periódico, al que en la novela identifica como miembro de la CIA sin que lo sea en realidad, así como que deduzcan que cuenta con información de primera mano que alguien debe, en consecuencia, haberle suministrado.

Raybourne is a typical innocent American, uninvolved, living in what looks like a dream world to the European practitioners of realpolitik. Danger is all around him, but it can't touch him; after all, he's an American citizen - here's his passport.¹⁰⁹ (Ebert 1991)

¹⁰⁹ Raybourne es el típico americano inocente, que no se involucra y vive en lo que a los europeos implicados políticamente les parece un mundo de fantasía. El peligro le rodea, pero no puede tocarle; después de todo, es un ciudadano americano, ese es su pasaporte. (Ebert 1991)

Frente a él, la fotógrafa Alison King (Sharon Stone) es mucho más consciente de lo que sucede a su alrededor y, sin duda, tiene mucha mayor vocación periodística, pero su actitud con respecto a la información con la que trabaja es también la de una pretendida neutralidad que el filme revela como imposible. “A lot of people are repelled at what I do. But I want them to look at my pictures to see what I’ve seen, feel what I’ve felt. To be witnesses”¹¹⁰ (*Year of the gun*, 00:34:43). De este modo la fotógrafa, que sitúa a su cámara entre el mundo y ella misma – al respecto llega incluso a explicar su sensación de que estar parapetada tras ella la protege de la muerte– pretende ser un testigo imparcial y ajeno de los acontecimientos que discurren ante sus ojos. Pero el hecho de que haya un periodista mirando puede ser en sí mismo el germen de la información, como sucede con la ejecución de la novia del protagonista, expresamente realizada ante Alison con el fin de transmitir al mundo un mensaje sobre cómo tratan a los traidores las Brigadas Rojas (*Year of the gun*, 01:42:51).

Esta vivencia no cambiará en lo sustancial el punto de vista al que se aferra, ya que al final de la película, desde su puesto como corresponsal en Beirut, le explica a un presentador de televisión que los periodistas se limitan a contar lo que sucede y que el relato no cambia los hechos, a pesar de el filme se ha encargado de dejar claro lo contrario y de que ella misma explica, en dicha intervención, que en Beirut los periodistas se hallan al servicio de los terroristas y de los que éstos desean hacer público. Como conclusión final, sin embargo, Alison indica que la Guerra de los 30 años fue lo que fue sin el concurso de los informadores, así como sus dudas con respecto a la importancia de aquellos que se limitan a relatar los hechos. La puntada crítica final la pone el presentador al indicar que, sea como sea, el libro de ambos sobre sus experiencias en Italia les está reportando pingües beneficios.

1.2.3 El periodismo en prensa, televisión y desde las trincheras

Dentro de los títulos en los que el retrato de la profesión periodística constituye el tema central figura un grupo de cuatro películas en las que se aborda el modo de trabajo y la vida más o menos cotidiana en diversos entornos relacionados con la información. Son *The Paper* (Detrás de la noticia) (Ron Howard, 1994) y *I love trouble* (Me gustan los líos),¹¹¹ (Charles Shyers, 1994) sobre el periodismo de prensa, *Up Close & Personal* (Íntimo y personal), (Jon Avnet, 1996) sobre el de televisión y *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1997) sobre la vida de los corresponsales de guerra.¹¹²

The Paper, que relata un día en la vida de un tabloide neoyorquino, trata sobre las enormes dificultades que plantea conciliar el trabajo en un periódico con la vida privada. Así, la

¹¹⁰ “A mucha gente le repele lo que hago. Pero quiero que miren mis fotos y vean lo que yo vi, que sientan lo que yo sentí. Que sean testigos” (*Year of the gun*, 00:34:43).

¹¹¹ En realidad esta película, como ya se apuntó en la Introducción, tiene el periodismo tan sólo como escenario de fondo y apenas hace aportaciones al retrato del mismo, de ahí que en rigor podría considerarse que se trata de una comedia romántica en la que los protagonistas son periodistas pero no una película sobre periodismo, que aparece aquí reflejado al mismo nivel que en otras comedias románticas de la década como *Never been kissed* (Nunca me han besado), (Raja Gosnell, 1999) o *One fine day* (Un día inolvidable), (Michael Hoffman, 1996). Sin embargo, se ha incluido en su calidad de revisión moderna de las viejas comedias sobre periodismo de los años 30 y 40.

¹¹² En la década de los 90 Michael Winterbotton hizo una película que trata exactamente sobre el mismo tema: *Welcome to Sarajevo* (Bienvenido a Sarajevo), (Michael Winterbotton, 1997), que no se incluye en este estudio porque no cumple la norma de haber sido estrenada en cine en España.

película presenta al jefe de local Henry Hackett (Michael Keaton) durmiendo vestido después de haber llegado a casa del trabajo a las tres de la madrugada y despertándose, a las siete, con el boletín de noticias de la radio. Mientras desayuna, Hackett y su mujer Marty (de baja por embarazo) revisan los periódicos: el periodismo aparece así desde la primera secuencia como una profesión que se ejerce 24 horas al día. De hecho, una de las tramas del filme gira en torno a la petición de Marty de que Henry acepte un trabajo en un periódico más grande, con un horario mejor, con el fin de que ambos puedan compartir la crianza del hijo que van a tener. Martha teme que, de lo contrario, toda la carga del niño recaiga sobre ella, que ya echa muchísimo de menos su trabajo en el periódico y siente pánico al pensar en todas las renuncias que el hijo va a suponerle y en cómo va a cambiar su vida en solitario. Pero Hackett vive su trabajo en *The New York Sun* con auténtica pasión y no parece dispuesto a renunciar a él. De hecho, arruina la entrevista de trabajo y su posibilidad de cambiar de medio al robarle información de su mesa al director del *Sentinel* y, con respecto a Marty, la deja sola en una cena con sus padres y, más tarde, está a punto de perderse el nacimiento de su propio hijo. La película deja, de hecho, ese asunto sin resolver, aunque cabe suponer que Henry seguirá trabajando para el *Sun*, arrepintiéndose de tener abandonada a su familia y tratando de hacer compatible lo incompatible.¹¹³ Marty, a su vez, explica que todas sus quejas del día anterior se han desvanecido al ver al pequeño, con lo que, de acuerdo con lo que la película ha mostrado con respecto a la vida de un periodista, cabe deducir que a ella le quedan por delante unos años de renuncia a su actividad profesional.

El conflicto entre vida privada y vida profesional no se expresa sólo a través del personaje de Hackett sino que constituye, de hecho, la trama casi exclusiva en relación con el director Bernie White (Robert Duvall), quien responde por completo al estereotipo de periodista de mala vida: bebe, fuma como un carretero, lo que le provoca una tos cavernosa que no augura nada bueno y, por supuesto, tiene a sus espaldas dos divorcios por culpa no sólo de su entrega profesional sino también de los líos de faldas que acompañaron a la misma. Además, su hija que no quiere saber nada él; hace años que no se hablan, hasta el punto de que Bernie ignora que se ha casado y ha tenido un hijo a su vez. Al enterarse de que tiene un cáncer de próstata, Bernie trata de poner orden en su vida personal y también por eso cuando Henry va a contarle sus dilemas se niega a darle una respuesta clara:

Bernie White: You want me to make it easy for you to go to another paper? You want a ride uptown? You want me to wait outside and think positive thoughts? That's not my job. My job is to keep your ass downstairs.

Henry Hackett: What am I supposed to do?

Bernie White: I don't know.

Henry Hackett: It's nine to five. It's more money. It's less hours. Martha-- We're having the baby, and she gave up her job.

Bernie White: So it's for her. That's okay.

Henry Hackett: Not just for her. It's for me too. Bernie, you've got kids. How'd you keep doing the job?

¹¹³ Ehrlich, por el contrario, deduce que Henry se preocupará más de su familia a partir de ese momento (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 147), algo que si bien creo que es cierto en cuanto a su intención, me parece que también es tan cierto como cuando el día anterior hacía promesas en el mismo sentido que en la práctica estaba claro que no le era posible cumplir.

Bernie White: Don't ask marital advice from a guy with two ex-wives and a daughter that won't speak to him. The problem with being my age is everybody thinks you're a father figure but you're really just the same asshole you always were. You do have a problem, Henry, but it's your problem.¹¹⁴ (*The Paper*, 00:12:39 a 00:13:40)

También la redactora jefe,¹¹⁵ Alicia Clark (Glenn Close) tiene serios problemas en su vida personal, tal y como se discutirá en el análisis de este personaje en el capítulo 6. Por otra parte, a mayores de este tema central, la película también critica la ética profesional de los medios aunque, de acuerdo con su adscripción al género de la comedia, la situación se resuelve con un final feliz:

The movie's question is whether or not to publish a sensational story that staff suspect is false, but will nonetheless sell lots of papers. The film implies that financial pressure might cause them to act in less journalistically ethical ways as managing editor Alicia expresses: 'We taint them today; we make them look good on Saturday. Everybody's happy'. Alicia is more concerned with the cost involved in changing the story than with her newspaper's integrity.¹¹⁶ (Ehlers 2006, 56)

Sin embargo, las reflexiones del columnista MacDougall hacen mella en la conciencia de Alicia y ésta decide parar la rotativa e imprimir la verdadera historia, liberando a dos jóvenes negros de la falsa acusación por un crimen que no cometieron. Otros asuntos tratados por la película son el ajeteo de la vida de la Redacción, la relación amistosa que se establece entre el director y su reportero, las pequeñas (o grandes) faenas que los periodistas encuentran tiempo para hacerse unos a otros en medio de su frenética vida laboral, la presión de la hora de cierre o el desprecio de los informadores de prensa por sus colegas del medio televisivo, entre otros asuntos.

Ese mismo año se estrenó *I love trouble*, una comedia romántica con el periodismo como escenario de fondo que pretendía constituir un homenaje a las viejas comedias sobre perio-

¹¹⁴ **Bernie White:** ¿Quieres que te lo ponga fácil para que te vayas a otro periódico? ¿Que te lleve yo allí? ¿Que espere fuera mientras te mando mis mejores deseos? Ese no es mi trabajo. Mi trabajo es que culo se quede donde está

Henry Hackett: ¿Qué se supone que debo hacer?

Bernie White: No lo sé.

Henry Hackett: Es un trabajo de nueve a cinco. Es más dinero, son menos horas. Martha... Vamos a tener al bebé y ella ha dejado el trabajo.

Bernie White: Así que es por ella. Eso está bien..

Henry Hackett: No es sólo por ella, es por mí también. Bernie, tu tuviste hijos. ¿Cómo conseguiste seguir trabajando?

Bernie White: No le pidas consejos matrimoniales a un tío con dos ex esposas y una hija que no le habla. El problema de cumplir años es que todo el mundo empieza a verte como una figura paterna cuando tú sigues siendo el mismo gilipollas que fuiste siempre. Tienes un problema, Henry, pero es tu problema. (*The Paper*, 00:12:39 a 00:13:40)

¹¹⁵ La versión original de la película identifica a Alicia Clark como "managing editor" del periódico, un puesto que en Estados Unidos está situado justo por debajo del "editor-in-chief", esto es, del director de la publicación. Sin embargo, la película atribuye a Alicia Clark una responsabilidad central en las decisiones de tipo económico de las que normalmente carece un redactor-jefe en España, de ahí que en la versión doblada se la presente como "gerente". Al mismo tiempo, está presente en las reuniones de primera página y opina sobre los contenidos de la edición, lo cual sí es una función típica del redactor jefe en España.

¹¹⁶ La pregunta que plantea la película es si publicar o no una noticia que la Redacción sospecha que es falsa, pero que en cualquier caso venderá un montón de periódicos. La película da a entender que las presiones económicas pueden ser la motivación de una actitud menos ética, tal y como lo expresa la redactora-jefe Alicia: "Los deshonramos hoy; los dejamos quedar bien el domingo. Todo el mundo contento". Alicia está más preocupada con el coste que supondrá cambiar la historia en que con integridad periodística. (Ehlers 2006, 56)

dismo de los años 30 y 40. La película, según la opinión unánime de la crítica (Good 1998, 125), no consiguió, sin embargo, reproducir el ingenio y el encanto que la mayor parte de estas películas poseía, a pesar de aplicar casi al dedillo la fórmula de las mismas (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 717). Dos periodistas rivales, Peter Brackett (Nick Nolte) y Sabrina Peterson (Julia Roberts), inician una dura competición después de que la novata Sabrina humille al veterano y arrogante Brackett con una exclusiva. Cuando la historia en que trabajan ambos empieza a revelarse peligrosa para su integridad física, Brackett y Petersen deciden aliarse, lo que no les impide recurrir a todo tipo de mañas arteras para desbancar al otro, hasta que al final el amor triunfa. “In the tradition of past journalistic romances, their honeymoon is interrupted by the sound of sirens while they stand in front of a window in an embrace, but this time love triumphs, as Nolte pulls down the shade”¹¹⁷ (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 717).

En cuanto al retrato de la profesión que ofrece el filme, no va mucho más allá de presentarla como capaz de consumir mucha energía y horas de trabajo –Sabrina Peterson se queda sola de noche en la Redacción mientras trata de sacar adelante su historia y, más adelante, en el momento en que ambos se embarcan juntos en la investigación, ésta se desarrolla en jornadas de 24 horas al día– que, al mismo tiempo, permite a los que la ejercen tener acceso a una cierta proyección social. Este último aspecto es muy notable en el caso de Brackett, que además de columnista es autor de un libro de éxito, pero permite también a la recién llegada Petersen asistir a una lujosa fiesta en la que están presentes los personajes más influyentes de la sociedad de Chicago. La película también insiste en la idea de que los periodistas están dispuestos a utilizar todos los trucos a su alcance para hacerse con una información, al tiempo que pone en escena a dos estereotipos cinematográficos clásicos en la representación del profesional de la información: un caricaturizado periodista mujeriego, jugador de póker, fumador de puros y bebedor de alcohol, frente a la seria, fría, rigurosa, ambiciosa y novata reportera que en realidad está más que dispuesta a rendirse en los brazos del amor.

También *Up Close & Personal* se caracteriza por ser sobre todo una comedia romántica, de ahí que pase bastante de puntillas por el entorno profesional que enmarca la historia de amor entre Tally Atwater (Michelle Pfeiffer) y Warren Justice (Robert Redford). Del mismo modo en este caso la relación entre la vida profesional y la vida personal constituye un tema central en esta edulcorada y romántica visión con la que Hollywood, según Ehrlich, trabaja de recuperar el mito de periodismo y romance que *Broadcast News* a finales de los 80 y *To Die For* en los 90, habían cuestionado de forma implícita (Ehrlich 2004, 157). La importancia de la imagen en la cultura de los medios audiovisuales constituye otro de los asuntos que el filme trata de manera más o menos expresa, sobre todo a través de Tally (Michelle Pfeiffer), de un modo que se analizará con más detalle en el apartado dedicado a este personaje (ver página 382).

Por último, la española *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1996) se convierte, con su versión de la novela de Arturo Pérez-Reverte del mismo título, en la única película estrenada en cine en la década en la que el tema central lo constituye la vida de los corresponsales de

¹¹⁷ “En la tradición de los antiguos romances entre periodistas, el sonido de las sirenas interrumpe su luna de miel mientras se dan un abrazo ante una ventana, pero esta vez el amor triunfa, ya que Nolte baja la persiana” (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 717).

guerra, que aparecen de forma más secundaria en *Three Kings* (Tres reyes), (David O. Russell, 1999) y que, como ya se apuntó, son también protagonistas de *Welcome to Sarajevo*, que no llegó a estrenarse en cine en España.

El tema central que plantea *Territorio Comanche* es la imposibilidad de la objetividad periodística, un tema sobre el que el protagonista, Mikel Uriarte¹¹⁸ (Imanol Arias), expone su opinión de manera expresa en la primera mitad del filme:

Mikel Uriarte: Mira, en todos estos años he aprendido a observar, a tratar de comprender y a informar de lo que pasa, nada más. Yo soy un mercenario honesto.

Helga: ¿Y eso no presupone un punto de vista?

Mikel Uriarte: sí claro, mi punto de vista. Y eso no tiene nada que ver con las audiencias ni con la cuenta de un banco. (*Territorio Comanche*, 00:28.05 a 00:28:19)

Así, la subjetividad es asumible, para este personaje, siempre y cuando no responda a intereses económicos y esté guiada tan sólo por el punto de vista personal del reportero. En cuanto a la neutralidad, los periodistas de *Territorio Comanche* tratan de mantener en la medida de lo posible su rol como observadores, aunque en ocasiones lo traicionen. En el minuto 18, Uriarte auxilia a un niño a cruzar la calle y reunirse con su madre en medio de un tiroteo, tras lo cual su cámara Jose (Carmelo Gómez), le reprocha que se haya metido en cuadro. “¿Tú qué quieres?, ¿ayudar? Pues hazte enfermera, cabrón” (00:19:18). A su vez, Helga (Natasa Lusetic) explica que van de un conflicto a otro tratando de no implicarse pero siempre terminando por pringarse (00:50:45), mientras que al duro Jose no sólo las lágrimas le dificultan hacer foco mientras graba un depósito de cadáveres sino que además se enzarza en una pelea a puñetazos con uno de sus colegas por culpa de un cínico comentario sobre una de las muertas.

La película retrata a los profesionales de la información que cubren conflictos bélicos como “tipos duros”, de vuelta de todo, que por una parte parecen creer con firmeza en la dimensión social de su trabajo pero que, por otra, han adquirido tras años de oficio una completa incapacidad para desarrollar una vida y unas relaciones personales normales. Así, el corresponsal francés Olivier (Bruno Todeschini) explica, como justificación de su presencia en Sarajevo, que “no todo va a ser salvar focas” y que, además, en París se aburre y su mujer le ha dejado (00:51:30); el argentino Manuel (Gaston Pauls) dice que ya no sabe vivir de otra manera y que cada vez que vuelve a su país siente que le falta algo (00:56:01), mientras que Uriarte le cuenta a Laura que Jose tiene en Budapest mujer y dos hijas, con las que pasa un mes al año.

Mikel Uriarte: A los veinte días de estar en casa se pone tan insoportable que su mujer le dice que coja un avión y que se vaya a otra parte. Una vez me preguntó que hará cuando se haga viejo y tenga que quedarse en casa meses y meses.

Laura Riera: ¿Y tú que le contestas?

¹¹⁸ Mikel Uriarte es el nombre que recibe en la versión cinematográfica el que en el libro aparece como Barlés, un alter ego de su autor, Pérez-Reverte, a partir del cual relató algunas de sus experiencias durante la guerra de Bosnia y otros conflictos bélicos anteriores como corresponsal de Televisión Española. *Territorio Comanche*, aunque presentado como obra de ficción, contenía innumerables personajes de la vida real, entre ellos otra corresponsal de la misma cadena de televisión, María José Rodicio, a la que en el libro se menciona en un par de ocasiones en términos no demasiado elogiosos bajo el apelativo de “la niña Rodicio”. La versión cinematográfica dio más protagonismo a este personaje, que se convierte en Laura Riera (Cecilia Dopazo) y que protagoniza una breve historia romántica con Uriarte.

Mikel Uriarte. No tengo ni puta idea. No sé si es mejor terminar como Luis Gilles Caron en Vietnam o Cornelius en El Salvador. Que te reviente un mortero o un sifilazo en un motel en El Cairo y listo. (*Territorio Comanche*, 00:59.15 a 01:02:00)

Con todos estos rasgos en común, los corresponsales de guerra forman una “tribu” que se desplaza de guerra en guerra, de conflicto en conflicto, compartiendo bebidas, anécdotas y recuerdos comunes y para formar parte de la cual es preciso cumplir con unos requisitos no explícitos que a la postre consisten en la aceptación por parte de la propia tribu. Por último, pero no menos importante, los principios, valores y actitudes expresados por sus miembros están marcados por una marcada misoginia (Maroto Camino 2005, 120) que habrá ocasión de discutir más adelante.¹¹⁹

1.2.4 Los medios de comunicación y la manipulación de la realidad

El último grupo de películas aquí analizadas tiene como tema principal la manipulación de la realidad a través de los medios de comunicación, en particular mediante la información que éstos suministran. Dos son las cintas con este asunto como tema central que cumplen además con los criterios de inclusión establecidos en este estudio: *Mad City* (Constantin Costa-Gavras, 1997) y *Hero* (Héroe por accidente), (Stephen Frears, 1992). No obstante, no son las únicas que en los años 90 abordan esta cuestión. *Natural Born Killers* (Asesinos natos), (Oliver Stone, 1994)¹²⁰ constituye una feroz diatriba contra los medios de comunicación y el modo en que éstos son capaces de encumbrar a dos personajes indeseables teniendo sólo presentes los índices de audiencia (Mahon 1994, 18-19). *Quiz Show* (Robert Redford, 1994) denuncia las trampas existentes tras los concursos televisivos,¹²¹ mientras que en *Wag the dog* (La cortina de humo), (Barry Levinson, 1997) el asunto central lo constituye el modo en que los medios, encargados de hacer llegar la información al público, pueden a su vez ser engañados por informaciones falsas cuyo objetivo es distraer a los “guardianes” de la información para que, en lugar de perseguir la verdad, se lancen en pos de una completa fantasía.

El filme trata sobre el elaborado modo en que el equipo del presidente trata de tapar la historia de un presunto acoso sexual por parte de éste a una menor a tan sólo medio mes de la reelección. Al explicarle la situación a Conrad Brean (Robert DeNiro), una de las integrantes del equipo presidencial le pregunta si no quiere saber si la acusación es cierta o no, una cuestión que a Brean no le preocupa en absoluto. “This is Levinson’s first indication to the au-

¹¹⁹ Ver páginas 91, 235 y 329

¹²⁰ Sí forma parte, en este caso, del *corpus* de análisis, pero no como película perteneciente al subgénero “periodismo” por considerar que éste no constituye el tema central del filme, a pesar de tener mucha importancia en el mismo,

¹²¹ En esta película no aparece ningún periodista, de ahí que no forme parte del grupo de películas analizadas en esta tesis. La ausencia de periodistas es, por otra parte, un aspecto también muy revelador, tal y como hace ver Christopher Hanson en su artículo “Here have all the heroes gone?”. En el mismo, Hanson apunta en la realidad los periodistas jugaron un papel muy destacado a la hora de descubrir que los concursantes del programa *Twenty One* recibían por adelantado las respuestas a las preguntas del concurso, un aspecto que se omite por entero en el filme. Del mismo modo, *Just Cause* (Causa justa) (Arne Glimcher, 1995) sustituía en la versión cinematográfica al periodista ganador de un Pulitzer que protagonizaba la novela en la que se inspiraba por un idealista profesor de Derecho (C. Hanson 1996, 45).

dience that in politics, it doesn't matter if the story is true. What matters is how you handle the press, an important lesson indeed"¹²² (Beasley 2008, 36-37).

Para distraer a los medios, Brean comienza por poner en circulación un rumor sobre una bomba inexistente y una crisis con China que también es fruto exclusivo de su imaginación. Este rumor infundado recibe eco inmediato gracias, entre otras cosas, a una de las debilidades esenciales de los medios, según Barris Beasley: necesitan noticias todo el tiempo, en especial si éstas vienen de la Casa Blanca y la máxima de que es necesario confirmar una información al menos mediante dos fuentes suele obviarse si una de ellas es “de confianza” (Beasley 2008, 37-38). Si bien toda estrategia de distracción no impedirá que se publique la noticia sobre la acusación por parte de la joven, si hará que tenga mucha menos relevancia de la que los medios le hubieran dado de no mediar la crisis de seguridad nacional manufacturada por Conrad Brean.

Wag the dog no forma sin embargo parte del cuerpo de análisis de esta tesis porque los periodistas tienen en ella un papel secundario, con todo el acento narrativo centrado en los artífices de la manipulación. Sí son periodistas, sin embargo, los protagonistas de las mentiras mediáticas articuladas en *Mad City* y *Hero*. *Mad City* constituye una versión contemporánea de *Ace in the Hole* en su denuncia de la capacidad de los medios para manipular la realidad, su servidumbre a la guerra de audiencias, la frivolidad con la que se manejan asuntos que afectan a las vidas de seres humanos, lo poco éticos que son los comportamientos de muchos de sus profesionales, etc.

El personaje central de esta película es Max Brackett (Dustin Hoffman), un periodista de Nueva York “desterrado” a Madeline (California) por culpa de sus divergencias de opinión con sus anteriores jefes, en especial con Kevin Hollander (Alan Alda).¹²³ En Madeline, Brackett trabaja en una emisora de televisión local desde la cual espera poder dar el salto de regreso a Nueva York y cuyo jefe, Lou Potts (Robert Prosky) discrepa con algunas de sus prácticas laborales:

Lou Potts: There's a line I won't cross.

Max Brackett: I'm not asking you to.

Lou Potts: Yes, you are.

Max Brackett: I am not. I'm saying, you move the line, you get the story.¹²⁴ (*Mad City*, 00:04:05 a 00:04:10)

La “flexibilidad ética” de Brackett queda por tanto clara casi desde el inicio del filme, de modo que cuando se encuentra con su oportunidad informativa no le detendrá el hecho de que

¹²² “Esta es la primera indicación de Levinson a la audiencia en la línea de que en política no importa si la historia es verdad. Lo que importa es cómo se la haces llegar a la prensa, lo que constituye una importante lección” (Beasley 2008, 36-37).

¹²³ El personaje de Brackett presenta así un elemento en común con los de Everett (*True Crime*), también “desterrado” a una población más pequeña, y con ‘Chuck’ Tatum (*Ace in the Hole*) que se encuentra en la misma situación. A Everett y a Tatum les unen los motivos de su destierro (en ambos casos fue por líos de faldas), mientras que a Brackett y a Tatum les une su reacción ante dicha situación: ambos desean encontrar una gran historia que los lleve de vuelta a Nueva York.

¹²⁴ **Lou Potts:** Hay una línea que no pienso cruzar.

Max Brackett: No te lo estoy pidiendo

Lou Potts: Sí, sí lo haces.

Max Brackett: No lo hago. Sólo digo que si mueves la línea tendrás la noticia. (*Mad City*, 00:04:05 a 00:04:10)

la realidad no sea tal y como él la está presentando, poniendo en práctica el viejo dicho de “no dejes que la realidad te estropee una buena noticia”.

En efecto, Brackett ha ido al museo a cubrir una información rutinaria cuando el ex guarda de seguridad Sam Baily (John Travolta), llega armado y desesperado con la intención de provocar que la directora, que le ha despedido meses antes, le devuelva su trabajo. Sam, un tipo de pocas luces, no tiene en realidad intención de hacer daño a nadie, pero la situación se complica a su pesar. Brackett, que es de todo punto consciente de cuál es la situación ante la que está, decide utilizar la coyuntura en su favor y convertirla en una gran noticia, manipulando para ello al guarda de seguridad y dándole indicaciones con respecto a cómo actuar en cada momento, indicaciones que no tienen como objetivo ayudarle a él sino hacer que la noticia sea más interesante y orientar a la opinión pública en función de sus intereses.

Este afán manipulador no es sólo patrimonio del poco ético Brackett, sino que el fin de Costa-Gravras lo hace extensivo a todos los profesionales de la información que en breve se personan en el circo mediático que se genera en torno a Baily. Así, por ejemplo, el periodista negro Nat Jackson (Bingwa) convierte en una cuestión racista el ataque no premeditado de Baily a su colega y amigo negro, a cuya familia otros periodistas sensacionalistas tientan para que ofrezcan una visión, previo pago, no demasiado favorable para el secuestrador. El momento culminante en esta escalada lo constituye el modo en que en la sala de montaje el corte antes o después de una palabra o un gesto permite dar modificar por completo el significado de las palabras de la gente próxima a Baily, pasando de construir un discurso intencionadamente positivo a otro demoledor, partiendo del mismo material. Además, los medios dan pábulo a declaraciones de personajes que dicen ser amigos de Baily y a los que éste asegura no conocer.

De lo dicho ya se deduce que el modo de trabajo de los profesionales de la información no es objeto de elogios en la película. Aparte de todas estas manipulaciones más o menos intencionadas, los periodistas se caracterizan por no respetar en absoluto la privacidad de sus fuentes y así, entre otros ejemplos, una reportera interpretada por Jenna Byrne y su cámara se disfrazan de personal médico para tratar de entrevistar al compañero de Baily en el hospital. En la primera parte de la película Brackett amonesta a la novata Laurie Callaham (Mia Kirshner) por haber dejado la cámara para acudir en auxilio del guarda herido.

Laurie Callaham: I can't hold a camera and help someone at the same time.

Max Brackett: By not having your camera we lost footage nobody else would have had. You must decide whether you are going to be part of a story or record the story.¹²⁵ (*Mad City*, 00:31:15 a 00:31:28)

Una vez más, Max muestra su disposición para “mover la línea” y adaptar a su antojo las máximas de la profesión periodística. Sin embargo, al final de la película la muerte de Baily le hará cobrar conciencia de que ha ido demasiado lejos: “We killed him!”,¹²⁶ grita como broche final de filme, una y otra vez, a los periodistas que le rodean ahora que él también se ha convertido en parte de la noticia.

¹²⁵ **Laurie Callaham:** No puedo sostener la cámara y ayudar a alguien al mismo tiempo.

Max Brackett: Por no tener la cámara hemos perdido un bruto que nadie más hubiese tenido. Tienes que decidir si vas a formar parte de la historia o si vas a contarla (*Mad City*, 00:31:15 a 00:31:28)

¹²⁶ “Nosotros lo matamos”

Con un final menos dramático y una crítica menos mordaz, *Hero* también reflexiona sobre el modo en que los medios construyen la realidad que ofrecen al público, así como la incapacidad de éste para distinguir lo que es cierto de lo que no. En esta película, Stephen Frears ofrece una versión moderna de un tema “capriano”: un hombre entra en un avión en llamas para rescatar al padre de un niño y mientras lo busca ayuda a salir a varias de las víctimas, una de las cuales es la ambiciosa periodista Gale Gailey (Geena Davies).¹²⁷ El misterioso salvador desaparece sin dejar rastro, así que la cadena de televisión para la que ella trabaja emprende su búsqueda, construyendo, entretanto, la imagen de un héroe misterioso y solitario con el que poco tiene que ver el auténtico salvador, un individuo en libertad condicional, trapacero, mentiroso, egoísta y malhumorado, que aprovecha la coyuntura del accidente no sólo para hacer una buena obra, sino para además, de paso, hacerse con alguna cartera o algún efecto valioso como la estatuilla que la periodista ha ido a recoger como premio a Nueva York y que será la que más adelante permitirá que ésta descubra la verdad de lo ocurrido. Bernie Laplante (Dustin Hoffman) le cuenta lo ocurrido al “sin techo” John Bubber (Andy García), quien decide aprovechar la información y el zapato que acaba de recibir para hacerse con la cuantiosa suma de dinero que la cadena ofrece como recompensa para el héroe anónimo. A partir de ahí el circo mediático se dispara en torno a la figura de Bubber que, además, responde mucho mejor a la imagen prefabricada de héroe popular de lo que nunca hubiera hecho. Poco importa, a la postre, cuál hubiese sido la verdadera historia. Como reconoce Gailey hacia el final del filme, “this is not a news story, this is real life”¹²⁸ (*Hero*, 01:39:05), como si ambas fuesen irreconciliables.

1.3 El periodista como estereotipo dramático

Una primera cuestión con respecto a la representación cinematográfica y, en general, de la representación en la ficción de los profesionales de la información es la existencia o no de una serie de rasgos comunes que permitan hablar de estereotipos cinematográficos.

En España, uno de los autores que se ocupa de este asunto es Castro Carpintero (El periodismo visto por el cine norteamericano (1925-1955) 1995). La hipótesis central de su estudio es la existencia del personaje “periodista” (Castro Carpintero 1995, 5) y entre sus objetivos destaca el de determinar la existencia o no de una forma característica de plasmar al periodista por parte del cine norteamericano de una época determinada (8). También David Vega Álvarez busca en su estudio los “tópicos y esterotipos” del periodista de cine, para encontrar, al término de su análisis de *Tinta Roja* (Francisco J. Lombardi, 2000) y *Front Page* (Primera plana), (Billy Wilder, 1974)”, los siguientes: “el periodista que busca el morbo; el periodista juerguista; el periodista absorbido por su profesión” (Vega Álvarez 2003, 5).

Hay que decir al respecto que estos tres estereotipos no son excluyentes sino que en realidad forman parte los tres de un único tipo de personaje, ya que el periodista amarillista retratado por los dos filmes citados se caracteriza también por una completa entrega a un trabajo que no conoce horarios y al que antepone cualquier otra actividad, incluso su propia boda. Se trata, además, de un tipo juerguista, mujeriego, borracho, jugador de póker (en el caso de los

¹²⁷ Este personaje se analiza con a partir de la página 406

¹²⁸ “Esto no es una información, esto es la vida real” (*Hero*, 01:39:05)

reporteros de *Primera Plana* (Vega Álvarez 2003, 85)) o consumidor ocasional de cocaína (*Tinta roja* (Vega Álvarez 2003, 35)). Estos rasgos, como vemos, aparecen tanto en el periodista de los años 30 retratado por el cine de los 70, como en el más contemporáneo, de ahí que den cabida para pensar en la existencia de un estereotipo cinematográfico identificable por el espectador.

También Ghiglione (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991) parte de la existencia de una serie de rasgos comunes a los periodistas cinematográficos, si bien distingue para ello tres grandes etapas en la representación de los periodistas en la ficción¹²⁹: el periodista de la primera mitad del siglo XX, el contemporáneo y el periodista del futuro. La parte más interesante y trabajada de su exposición es la correspondiente al primero,¹³⁰ al que atribuye los siguientes rasgos, todos ellos asimilables también al personaje del detective de ficción: a. Es muy trabajador y vive entregado a su trabajo; b. posee elevados principios morales, incluso cuando ser fiel a ellos implica ir contra la ley; c. Es un personaje solitario que, además, se empeña en serlo; d. Trabaja según sus propias reglas; e. No recibe ninguna clase de reconocimiento público por su trabajo; f. Se mueve entre las esferas más altas y las más bajas de la sociedad y, g. Está en su salsa entre la corrupción, el crimen y la sangre

El apartado siguiente repasa cómo algunos de estos rasgos parecen haber sido, en efecto, recogidos en el cine para alimentar el personaje del periodista cinematográfico. Sin embargo, que dichos rasgos se asimilan sobre todo a un tipo específico de periodista cinematográfico, el reportero, sobre todo de sucesos, de la primera mitad del siglo XX. Cabe pues preguntarse si es éste el único estereotipo cinematográfico del periodista o si es que están por describir los existentes, siendo esta una de las cuestiones, particularmente referida a las mujeres, que se pretende esclarecer en esta investigación.

Otros autores, como Howard Good (Good, *Outcasts. The Image of Journalists in Contemporary Film* 1989) o Joe Saltzman (J. Saltzman, *Analyzing the Images of the Journalist in Popular Culture: a Unique Method of Studying the Public's Perception of Its Journalists and the News Media* 2005) han realizado distintas aportaciones para una tipificación de los estereotipos cinematográficos, pero hasta el momento la clasificación más influyente resulta ser la de Alex Barris, cuyo texto de 1979 (Barri 1976) ha marcado en gran medida los estudios posteriores. Barris hace un estudio descriptivo de los periodistas en el cine, a través del cual detecta siete categorías principales, que son:

1. **El reportero como un “caza-criminales”**. Dentro de esta categoría, el reportero funcionaría más como un detective privado que como un periodista propiamente dicho, una figura propia del cine negro que empezó a declinar en torno a los años 50.(Barri 1976, 52). También Castellano Montero contempla esta categoría en el capítulo titulado “el periodista como fustigador del crimen: el reportero-detective del cine negro” (Castellano Montero 1994, 25-30), en el que lo presenta como un

¹²⁹ Este autor no se refiere sólo al medio cinematográfico sino que aporta referencias también de novelas, comics y otros medios pertenecientes al ámbito de la cultura popular

¹³⁰ La descripción que hace del periodista contemporáneo es mucho más pobre y se limita a añadir rasgos como fumar porros, mentir y tener olor a bourbon en el aliento.

personaje a medio camino entre el gánster y el policía corrupto, interesado por descubrir al criminal antes que nadie.

2. **El reportero sensacionalista.** El periodista amarillista es una de las figuras más habituales en el cine, hasta el punto de que, por ejemplo, el libro de Laviana, que se estructura en torno a las diferentes ocupaciones profesionales, dedica un capítulo a este tipo de personajes (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996, 157-191)
3. **La sob sister.** El nombre acuñado en inglés para las reporteras de prensa de la primera mitad del siglo hace referencia al tipo de historias con las que solían trabajar y que justificaban la presencia femenina en el periódico: historias lacrimógenas y sentimentales, en las que primaba el interés humano (Barris 1976, 139). En este sentido, la *sob sister* podría haberse incluido en el apartado anterior, pero lo cierto es que su condición como mujeres se convertía en un elemento determinante dentro de la película, lo que justifica su consideración como una categoría aparte.
4. **El reportero como cruzado.** Se trata de un personaje defensor de los valores democráticos, que sirve de azote a los malvados y de defensa a los débiles (Barris 1976, 78). Roberto Castellano coincide de nuevo casi literalmente con Barris a la hora de bautizar a este tipo de personaje, a los que se refiere como “el periodista cruzado: el Quijote de la profesión” (Castellano Montero 1994, 31-35) Cuenta con una gran trascendencia en el cine norteamericano al entroncar con el mito democrático del control sobre las instituciones y, remontándose aún más atrás, con el poder del individuo frente a la sociedad (David contra Goliath, representado en el cine, por ejemplo, en la muy influyente *All the president men's* (Todos los hombres del presidente), (Allan Pakula, 1979)¹³¹) El periodista como guardián de la sociedad alcanza su máxima representación en Superman, un mito moderno que ha conocido numerosas manifestaciones en diversas formas de la cultura popular: comic, cine y series de televisión, que encarna a la perfección la idea del guardián solitario que mantiene a raya a los malvados y corruptos que, además, ejerce como periodista (aunque no muy habilidoso) en su “otra” personalidad social. Este personaje tiene su versión hispana en Domingo Pajarito del Soto, interpretado por José Luis López Vázquez, cuya insignificancia física contribuye a resaltar la enormidad de la lucha que ha emprendido en solitario contra las atrocidades que el empresario Savolta comete contra sus obreros. (Castellano Montero 1994, 31-32)
5. **El periodista como ser humano.** Las dificultades de conciliar la vida privada con una profesión tan absorbente como el periodismo se ha convertido en otro de los tópicos del retrato cinematográfico de los profesionales de la información a partir de

¹³¹ Castellano Montero incluye esta película en una categoría diferente, la del “periodista como descubridor de escándalos: el defensor del pueblo” (Castellano Montero 1994, 36-43), cuyos límites son bastante escurridizos, como lo prueba el hecho de que el propio autor incluye en ambas al mismo personaje – Ed Hutchinson, interpretado por Humphrey Bogart en *Deadline Usa* (El cuarto poder), (Richard Brooks, 1952). En general, los títulos y personajes que el autor propone en esta categoría entrarían dentro de lo que se podría denominar como “periodismo de investigación” y en este sentido apunta su introducción a la misma cuando afirma que se trata de “un reportero que asíndose a la pista [procedente de un chivatazo] intuye que se trata de algo importante y empieza a mover los hilos y a tirar de la madeja hasta desenmarañar el escándalo tejido entre las fuerzas políticas y económicas” (36), citando como principales ejemplos *The Pelican Brief* (El informe pelicano), (Allan J. Pakula, 1993) y *All the president's men*.

The Front Page (El gran reportaje), (Lewis Milestone, 1931). A él se adscribe la película más trascendente sobre periodistas de todos los tiempos: *Citizen Kane* (Ciudadano Kane), (Orson Welles, 1941). Esta categoría de análisis también aparece en el trabajo de Laviana (Laviana, Los chicos de la prensa 1996, 373-408) planteando una cierta ruptura con su estructura articulada en torno a las distintas actividades profesionales, así como en el de Castellano Montero (50-55), cuyas categorías coinciden en gran medida con las aportadas por Barris.

6. **El corresponsal en el extranjero.**¹³² Tras haber sido uno de los grandes héroes de la mitología moderna norteamericana, el corresponsal en el extranjero se ha convertido en objeto en los últimos años de una revisión crítica que hace que su imagen sea mucho menos positiva en la actualidad, una evolución que, como se verá, también está ligada a la incorporación sistemática de las mujeres a la profesión (ver página 325).

No es ésta, por supuesto, la única clasificación existente de los estereotipos cinematográficos. Ghiglione y Saltzman han hecho sus propias propuestas, a las que habrá ocasión de volver más adelante, así como Bill Mahon, que agrupa a los periodistas en cuatro categorías: los santos cruzados, sin tacha, como los protagonistas de *All the president's men*; los que siendo personajes positivos, traspasan algunos límites en el ejercicio de su labor como informadores, como Malcolm Anderson (Kurt Russell), protagonista de *The Mean Season* (Llamada a un reportero), (Phillip Borsos, 1985); los auténticamente monstruosos, psicópatas viciosos, como el protagonista de *Ace in the hole* y, por último, los periodistas cuya única función es hacer avanzar la trama y que desempeñan, por tanto, un rol muy secundario (Gersh 1991, 18).

La existencia de un estereotipo cinematográfico del periodista parece asumida con naturalidad por el propio medio, tal y como se desprende del diálogo mantenido entre el alcalde Julien Dechaumes (Pascal Gregory) y su novia, la escritora Bérénice Beaurivage (Arielle Dombasle), en *L'Arbre, le maire et la médiathèque* (El árbol, el alcalde y la mediateca), (Éric Rohmer, 1993). Bérénice, enfadada tras la lectura del artículo que sobre Julien y su mediateca ha publicado la revista *Après Demain*, culpa primero a la periodista que ha elaborado el reportaje – Blandine Lenoir (Cleméntine Amouroux)– comentando que desde el principio le pareció “poco de fiar” para, a continuación, cargar tintas contra el director de la publicación, Régis Lebrun-Blondet (François-Marie Banier), a la sazón verdadero responsable del enfoque final del artículo.

Bérénice: Es el periodista típico de hoy en día: malicioso, manipulador.

Julien: Deberías usarlo para tu novela.

Bérénice: No lo descarto, la verdad. Es el arquetipo de esos directores de periódico siempre en busca del sensacionalismo, sin fe ni ley, y que estarían dispuestos a cualquier traición por conseguir una exclusiva, por una foto chocante, por un titular. Es verdad. Y todo eso bajo una apariencia bonachona de viejo reportero.¹³³ (*L'Arbre, le maire et la médiathèque*, 01:25:32)

¹³² Nuevamente Roberto Castellano coincide con Barris a la hora de establecer ésta como una de las categorías de su análisis (Castellano Montero 1994, 16-24)

¹³³ Éste es uno de los casos excepcionales en que se utiliza el texto de la versión doblada por no disponer del original en francés.

1.3.1 Héroes o villanos: dualidad en la representación cinematográfica del periodista

Una cuestión central que aparece reflejada en numerosos trabajos sobre la imagen del periodista cinematográfico, y que se desprende también de las categorías ya mencionadas por parte de Barris es la de si el cine ha retratado de forma positiva o negativa a los profesionales de la información. De este asunto se ocupan de forma explícita numerosos artículos y estudios sobre el tema (Courson 1976) (Weinraub 1997) (C. Hanson 1996) (P. Hanson s.f.) (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002) (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991) (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004) (González Suárez 2003) (Mera Fernández 2008) (Castellano Montero 1994) (Zynda 1979) (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997) y, de hecho, constituye el tema central de buena parte de ellos. Se trata, por tanto, de una de las cuestiones más estudiadas sobre la que, sin embargo, los autores no han llegado aún a acuerdos concluyentes.

Así, por ejemplo, para Ghiglione y Saltzman los periodistas son retratados como héroes o como villanos en función de sus motivaciones. De este modo, si su trabajo está orientado por la idea de servicio público, cualquier cosa que hagan será presentada bajo un prisma positivo, mientras que, en contrapartida, el cine convertirá en sinvergüenzas a todos aquellos profesionales de la información que se muevan por criterios egoístas.

“If the result is *not* of the public interest, then no matter what these journalists accomplish, no matter how much they struggle with their conscience or try to do the right thing, all is lost. Evil has won”¹³⁴ (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002, 2). Así, estos autores dividen su análisis de los estereotipos cinematográficos del periodista en dos grandes grupos: héroes y sinvergüenzas. Dentro del primero incluyen al reportero, la *sob sister* y el director. En el segundo figuran el magnate de los medios, los periodistas sensacionalistas y el periodista anónimo.

Frente al planteamiento de estos dos autores, Phillip Hanson sostiene una visión mucho más pesimista, según la cual tanto los reporteros como las *sob sister* son representados como “duplicitous, amoral, and opportunistic, a barely necessary evil in a free society”¹³⁵ (P. Hanson s.f., 1). Su estudio se refiere a los años 30 –termina, de hecho, con *Citizen Kane* (Orson Welles, 1940)–, una década en la que el autor percibe una falta de confianza absoluta por parte del público con respecto a los medios de comunicación y a su papel en la sociedad.

As in *Citizen Kane*, stories in the newspapers are revealed not to be the result of disinterested digging by reporters in search of the truth, but manifestations of special interest—even those of paid public relations people--attempting to shape public thought. Notably this occurs in the era of the rise of public relations as a profession. Though there are moments in films of the period when the press is instrumental in exposing fraud or rottenness, in actually serving the people, films of the '30s consistently return to a deep distrust of the claimed disinterestedness of the American press. In times of economic darkness, when the average citizen felt the wracking changes that were chaotically tossing his and his family's lives about, the press comes in for a consistently harsh screen treatment for acting subjectively under the guise of objectivity, selling its morality

¹³⁴ “Si el resultado **no** es de interés público, entonces no importa lo que hayan conseguido, lo mucho que hayan peleado con su conciencia o hayan tratado de hacer lo correcto, todo está perdido. El diablo ha ganado” (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002, 2).

¹³⁵ “hipócritas, amorales y oportunistas, un mal casi innecesario en una sociedad libre” (P. Hanson s.f., 1).

for profit, and placing itself in the service of those in power rather than serving, as it advertises itself, as the people's fourth estate.¹³⁶ (P. Hanson s.f., 9)

A veces la discrepancia se produce incluso dentro de un mismo estudio. Así, en *Al filo de la noticia: la imagen del periodista en el cine* (González Suárez 2003), su autora afirma que existe una imagen mitificada y muy positiva de la profesión y que su ejercicio despierta un sentimiento generalizado de envidia gracias, entre otras razones, a la imagen que el cine ha creado de los periodistas. Esta optimista afirmación inicial se contradice en seguida en el seno de su propio análisis, ya que el primero de los estereotipos cinematográficos que analiza es el del “reportero sensacionalista y tramposo”, dentro de un capítulo titulado “La clásica imagen: el mal periodismo” (González Suárez 2003, 7). En él sostiene que este retrato tan negativo del profesional de la información se ha contagiado a la opinión pública haciendo que los periodistas tengan poca credibilidad. En las conclusiones afirma:

Si bien es cierto que el cine ha tratado frecuentemente la labor profesional de los periodistas, no lo es menos el hecho de que la imagen que ofrece de ellos suele ser bastante negativa. La mayor parte de las películas tienden a reflejar la peor faceta del reportero, centrándose en su ambición de ser el primer en dar la noticia al coste que sea. Al mismo tiempo, aquellos casos en los que el cine ha puesto de manifiesto el trabajo de los buenos profesionales de la información los ha ensalzado hasta el punto de convertirlos en auténticos héroes salvadores de la sociedad y objeto de las envidias populares, imagen muy recordada que ha contribuido a ensalzar la profesión. Lo extraño, en cualquiera de los casos, es encontrar una obra en la que el periodismo sea tratado con equilibrio y neutralidad. (González Suárez 2003, 77)

Montse Mera se refiere también a esta dualidad, para renunciar, en su caso, a la pretensión de encuadrar a los periodistas cinematográficos bajo las categorías de “héroe” o “villano” por considerarlas simplificadoras (Mera Fernández 2008, 507). A su vez, Castro Carpintero concluye, a través de un repaso por los principales títulos producidos en Hollywood en las décadas de los 30 a los 50, que el cine de estos años refleja al periodista norteamericano con ambivalencia, mostrando dos formas contrapuestas de hacer periodismo: “por una parte el periodismo sensacionalista y brutal que no busca otra cosa que causar honda impresión momentánea en el lector. Y por otra, el periodismo ético y sin crispación, que va tras la verdad y el servicio público”. (Castro Carpintero 1995, 109).

Dicha característica se encuentra en todos los filmes analizados, pero el autor ve matices dependiendo del tipo de películas en que se encuadre la figura del periodista, estableciendo tres grupos (Castro Carpintero 1995, 76):

¹³⁶ Como en *Citizen Kane*, se pone en evidencia que las historias que publican los periódicos no son el resultado de la investigación desinteresada de los reporteros en busca de la verdad, sino manifestaciones de algún interés específico –incluso noticias generadas por los relaciones públicas como parte de un trabajo remunerado– con el que se pretende modelar la opinión pública. Notablemente, esto sucede en la era del nacimiento de las relaciones públicas como una profesión. Aunque hay momentos en las películas del periodo en los que la prensa actúa como un instrumento en la denuncia del fraude y la corrupción, actuando así al servicio de la gente, las películas de los 30 vuelven de manera reiterada a una profunda desconfianza en la proclamada independencia de la prensa americana. En tiempos de oscuridad económica, cuando el ciudadano medio sufre cambios ruinosos que lo zarandean a él y a su familia, la prensa se convierte en objeto de un severo tratamiento cinematográfico por actuar subjetivamente bajo el disfraz de la objetividad, poniendo a la venta su moralidad a cambio de beneficios y situándose a sí misma al servicio de los que están en el poder en lugar de actuar, como se anuncia a sí misma, como cuarto poder. (P. Hanson s.f., 9)

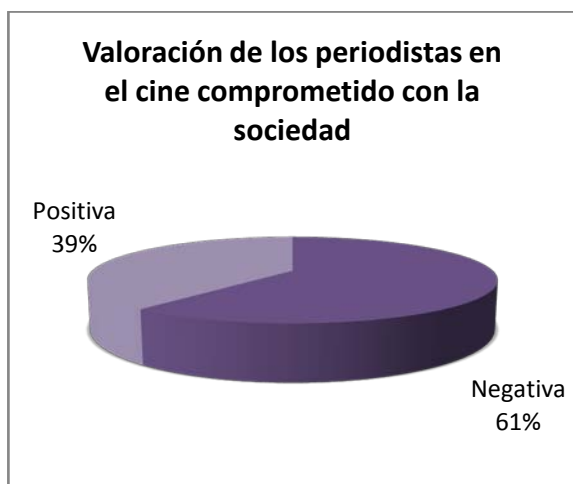


Gráfico 1-2. Valoración de los periodistas en el cine de compromiso social de los años 30 a 50 en Hollywood. Fuente: Elaboración propia a partir de los personajes citados por Castro Carpintero

a) **Películas de crítica social o, al menos, “comprometidas con la realidad social que les rodea”.**

En este primer grupo el autor encuentra como rasgo más destacado la dualidad mencionada. “Es el enfrentamiento entre una visión del periodista como un ser heroico, heraldo de la verdad, defensor del derecho a la libertad de expresión, denunciador de los abusos de poder, y valedor de los valores democráticos. Y frente a esta visión, el periodista chado y sin escrúpulos, pegado a una botella de ginebra y capaz de vender a su madre por una exclusiva o una noticia en

primera página” (Castro Carpintero 1995, 78). El autor asegura que estos personajes aparecen representados casi por igual en uno de los dos extremos pero, sin bargo, haciendo un recuento de los que cita y de los que él mismo define como positivos y negativos, existe un claro predominio de los segundos sobre los primeros (ver Gráfico 1-2).

b) **Películas de evasión (comedias y cine de acción).** “En estas películas no se responderán cuestiones existenciales sobre el papel del periodista, ni se aportarán visiones críticas de la incorrecta utilización de ese rol, sino que estos periodistas serán objeto de ironía y de burla, como en *‘Foreing Correspondent’*; o se destacarán sus características más chocantes, como en las versiones de *‘Front Page’*” (Castro Carpintero 1995, 96). Es aquí cuando por primera vez se refiere al papel de la mujer periodista.

a) **Cine negro.** El autor considera pertinente establecer un apartado específico para este género, tan importante en la época en la que centra su estudio y en el que los periodistas han tenido un papel tan relevante. Sin embargo, la oportunidad de dicha distinción resulta un tanto cuestionable por dos razones. En primer lugar porque el propio autor indica que el periodista del cine negro se ajusta a lo dicho en los apartados anteriores, con el único matiz de que ejerce como detective privado o policía. “O bien vendido al mejor postor, corrupto y sensacionalista, o bien íntegro y de elevada moral, con un comportamiento heroico a riesgo de su propia vida”. (Castro Carpintero 1995, 104), el periodista del cine negro se caracterizaría, en segundo lugar, por la misma dualidad que el del cine comprometido. A mayores, muchas de las películas que cita en el primer apartado podrían, tal y como él mismo reconoce, haber aparecido reseñadas en éste.

Por último, Roberto Castellano se decanta radical, y a mi juicio con acierto, por la consideración de que la imagen que el cine ofrece de los profesionales de la información es negativa, sobre todo a través de la exhibición de prácticas poco éticas:

Una visión del periodista que se refleja incluso en las películas en que el/la periodista-protagonista es un modelo de honestidad, ya que siempre aparecen a su alrededor un grupo de reporteros-carroñeros que desvirtúan la imagen de la profesión. (...) Una visión desvirtuada del periodismo cuyo paradigma hay que buscar en la figura de Charles Tatum (*El Gran Carnaval*, Billy Wilder, 1951). Una imagen del periodista villano, sensacionalista, manipulador, interesado, corrupto, aprovechado, amoral, insensible y despreciable. (Castellano Montero 1994, 69-70)

No obstante, el autor apunta también entre sus conclusiones que en algunas ocasiones estos rasgos negativos se traspasan de los periodistas a los políticos y que en esos casos es el periodista el encargado de oponerse a ellos actuando, en contrapartida, como “heraldo de la verdad e hidalgo defensor de los logros y conquistas de la sociedad libre y democrática” (Castellano Montero 1994, 70)

El **predominio de un retrato positivo o negativo del profesional de la información puede depender**, según se desprende de la lectura de estos trabajos, **del ámbito en que desarrolla su labor**. Así, el enviado especial y, en particular, el corresponsal de guerra, parece haber obtenido en general un retrato mucho más positivo que, por ejemplo, los reporteros de sucesos, a los que el cine ha retratado en general como mucha más dureza. Con respecto a los primeros dice Javier Sales Heredia que el cine “les ha dotado de un halo que les separa del resto de los mortales” (Sales Heredia, *Adictos al riesgo* 2006, 8), mientras que con respecto a los segundos afirma que “la forma de tratar, desde el cine y otras tribunas más nobles, ese tipo de periodismo que se ocupa de los llamados sucesos, ha sido el menosprecio en muchos casos, el ataque en la mayoría y, en unos pocos, la comprensión a veces condescendiente” (63). De la misma opinión, al menos con respecto a los enviados especiales y corresponsales de guerra, es Castellano Montero, que indica que se trata de una visión más o menos homogénea del “periodista íntegro, moral, responsable y humano” (Castellano Montero 1994, 22). Tal y como ya se sugirió más arriba, el análisis realizado en esta tesis ha servido para poner de evidencia que habrá que esperar a los años 90 (y con ellos a la incorporación masiva de las mujeres al trabajo periodístico) para que esta visión heroica se empañe.

Al grupo de los periodistas “maltratados” por el cine añade Laviana el de los cronistas de sociedad, “uno de los trabajos peor vistos por la puritana profesión periodística y, sobre todo, por los propios lectores” (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996, 281). Virginia García de Lucas indica, a su vez, que “son los profesionales más respetados” (86), lo cual, pese a lo que pudiera pensarse en un principio, no implica que sean vistos con buenos ojos.

Críticos, prepotentes, frívolos cronistas del espectáculo, propagadores de falacias, columnistas chupasangre... La fauna que puebla las páginas de cultura y sociedad no tiene desperdicio. Salvo contadas excepciones, el cine tiende a mostrar su lado más oscuro. A veces, incluso, el más absurdo. (V. García de Lucas, *El simple arte de observar* 2006, 86)

Los periodistas deportivos tampoco parecen salir bien parados. Aparte de sufrir el desprecio o la minusvaloración de sus compañeros de profesión (Laviana, *Los chicos de la prensa*

1996, 319) no suelen tampoco disfrutar de una gran consideración por parte del objeto de sus tareas informativas:

“Los perros tienen pulgas, nosotros tenemos periodistas”, le dice el mánager de un equipo de béisbol a Janet Leigh en *Angels in the outfield* (Clarence Brown, 1951) (García de Lucas y Sales Heredia, Las reglas del juego 2006, 110).

Los periodistas que trabajan en esta sección son, como indica Laviana, los profesionales menos objetivos de todos los retratados por el cine. Los cronistas deportivos se implican por completo en la información con la que trabajan, son seguidores de algún equipo y muestran a todas horas su ardor y su apasionamiento por el mismo. Además, los periodistas deportivos ejercen con frecuencia como narradores en los filmes en los que los eventos deportivos son los protagonistas, actuando como intermediarios entre el público y la ficción, de un modo semejante, aunque más condensado, a cómo lo harían en el mundo real (Laviana, Los chicos de la prensa 1996, 311-312).

1.3.2 Horarios, ocio y vidas privadas

Otro de los aspectos más mencionados en los estudios sobre cine y periodistas es la **difícil conciliación de la vida personal y profesional** en los medios de comunicación. El periodismo aparece retratado en el cine como una profesión caracterizada por “un horario inexistente, una disponibilidad casi permanente, muchas horas en la redacción y una extraña adicción, a veces obligada, a veces voluntaria, a su trabajo, [que] hacen difícil una convivencia y un ritmo de vida considerado normal.” (González Suárez 2003, 38).

Entre los horarios, la dedicación y el amor por la profesión, el periodista parece condenado al fracaso en el ámbito personal:

Para el periodista no existe más que la noticia o el reportaje que está elaborando. El periodismo lo es todo para él, porque cree en el servicio que presta a la sociedad. “Has convertido tu profesión en una especie de fetiche imposibilitando toda clase de relación duradera porque crees que podría entorpecer tu carrera. Yo hubiera sacrificado el mundo por ella. Tú ni siquiera un reportaje”. Billy Kwan (Linda Hunt) le recriminaba así a su compañero Guy Hamilton (Mel Gibson) en *El año que vivimos peligrosamente* (Peter Weir, 1982). (Castellano Montero 1994, 52)

Al respecto, González Suárez señala las dificultades de los periodistas para distinguir la frontera entre la vida profesional y la personal, ya que, dice, no siempre saben diferenciar cuándo reciben una información como periodistas y cuándo como personas. Laviana considera que Jane Craig (Holly Hunter) peca del defecto de no ser capaz de separar lo profesional de lo personal en *Broadcast News* (Al filo de la noticia), (James L. Brooks, 1987), lo que termina por convertirla en “una solterona”. Con éxito profesional, sí, pero solterona al fin (Laviana, Los chicos de la prensa 1996, 376-379). Si se hace caso al retrato ofrecido por los estudiosos del tema, esta situación afecta en particular a las mujeres profesionales. Aparte del caso de Jane Craig, también aparece reseñado en varios trabajos el de Kimberly Wells (Jane Fonda) en *The Chyna Syndrome* (El síndrome de China), (James Bridges, 1979), en la que su ambición profesional como reportera hace que no tenga más vida privada que una tortuga, los miembros de su equipo y la voz de su madre en el contestador. “She is a sort of nun, her passion consecrated to

the jealous gods of journalism.”¹³⁷(Good, Outcasts. The Image of Journalists in Contemporary Film 1989, 15).

En todo caso, las dificultades para establecer o conservar relaciones de pareja estables no sólo afectan a las, sino también a los periodistas:

Habitualmente los periodistas de la pantalla, en especial los varones, son unos hombres bastante seguros de sí mismos, que hacen gala de ello y que gozan de un cierto éxito entre las mujeres. Eso no quiere decir que acostumbren a mantener relaciones estables. Son hombres duros, sin demasiado tiempo para contemplar a nadie, que han de salir corriendo en cualquier momento para seguir una noticia. Prueba de ello es que apenas si aparecen en las películas periodistas casados o, al menos, siempre en una proporción muy inferior. En la mayor parte de las ocasiones son hombres solteros, separados o divorciados. (González Suárez 2003, 38)

Lorena González afirma que una excepción a lo dicho la constituye Henry Hackett en *The Paper* (Detrás de la noticia). (Ron Howard, 1994). “Henry es un hombre felizmente casado y su pareja, Martha, también es periodista” (González Suárez 2003, 39) pero, en realidad, uno de los grandes temas que plantea esta película es el conflicto entre la vida privada y la profesional, hasta el punto de que Martha, de baja por embarazo, recrimina a Henry que la esté dejando sola en el proceso de la maternidad. De hecho, él no está presente cuando sufre una complicación que motiva su ingreso de urgencia para provocarle el parto.



Fotograma 1-6. Emily se enfrenta a su “única rival”, *The Inquirer*, sosteniendo con beligerancia el periódico de la competencia. *Citizen Kane* (Ciudadano Kane), (Orson Welles, 1940)

Así pues, las relaciones personales de los periodistas o son inexistentes o, en el mejor de los casos, tormentosas (Vega Álvarez 2003, 36) y es común el retrato del periodista con uno o varios divorcios a cuestas. El rápido deterioro del primer matrimonio de Kane, (Orson Welles) en *Citizen Kane* (Orson Welles, 1942), coincidente con su momento de mayor euforia y pasión por el periódico, es paradigmático. En una sola secuencia Welles muestra el progresivo distanciamiento entre Charles y Emily. Si al principio ella se queja de la atención que él presta al *Inquirer* no hace falta más que verla alzar el periódico de la competencia, el *Chronicle*, para comprender el punto de beligerancia en que se encuentra su relación (Marzal Felici 2004).

Debido a esta difícil conciliación de la vida familiar y laboral el cine se ha ocupado con frecuencia no sólo de la vida profesional de los periodistas sino también de su vida personal.

¹³⁷ “Es una especie de monja, con su pasión consagrada a los celosos dioses del periodismo” (Good, Outcasts. The Image of Journalists in Contemporary Film 1989, 15).

En este sentido, hablando de *All the president's men*, en *Cine entre líneas* se dice que “en contra de la tradición de las películas sobre periodistas, Pakula no muestra ningún resquicio de la vida personal de los dos redactores” (V. García de Lucas 2006, 54). Sin embargo, en el caso de los periodistas deportivos parece ser que resulta incluso más habitual que el film los muestre en su vida personal que en el ejercicio de su profesión (García de Lucas y Sales Heredia, *Las reglas del juego* 2006, 116). Tal es el caso de Oscar Madison (Walter Matthau), quien constituye, además, un caso extremo en la representación de la desastrosa vida personal y familiar del periodista, justificado dentro del tono global de comedia de *The Odd Couple* (La extraña pareja), (Gene Saks, 1968):

Divorciado hace tiempo, ha desarrollado hábitos muy poco higiénicos. El desorden y la suciedad son los reyes de su apartamento y, por supuesto, él no hace nada para remediarlo (...) Sucio, maniático, egoísta... Óscar no tiene desperdicio (en realidad está rodeado por ellos, pero sigue sin entender por qué su vida personal es un fracaso.

—Blanche solía decirme. ‘¿A qué hora quieres cenar?’. Y yo decía: ‘No sé, no tengo hambre’. Entonces, a las tres de la mañana, me despertaba y decía: ‘Ahora’. He sido uno de los redactores de deportes mejor pagados de la costa Este durante catorce años y he ahorrado ocho dólares y medio. Nunca estoy en casa, juego, apago los cigarrillos en los muebles, bebo como un cosaco, miento cada vez que puedo. ¡En nuestro décimo aniversario la llevé a un partido de hockey y la golpearon con el disco! Aún no sé por qué me dejó (García de Lucas y Sales Heredia, *Las reglas del juego* 2006, 117)

Dentro de la caracterización de este personaje tan extremo, figura otro de los tópicos comunes en el cine a la hora de retratar a los reporteros cinematográficos y que guarda también relación con el estilo de vida desordenado que se presupone a un periodista. Se trata de la **adicción a la bebida** (González Suárez 2003, 39) (Castellano Montero 1994, 51), con innumerables ejemplos como Bernie White (Robert Duvall) en *The Paper*, Peter Fallow (Bruce Willis) en *The bonfire of vanities* (La hoguera de las vanidades) (Brian de Palma, 1990), Sully (Burt Reynolds) en *Switching Channels* (Interferencias), (Ted Kotcheff, 1988) o Jerry Corbett (Frederich March) en *Merrily, we go to hell* (Tuya para siempre), (Dorothy Arzner, 1932), quien une al estereotipo del periodista borracho el de aspirante a escritor, en este caso teatral. Este estereotipo constituye el tema monográfico de uno de los libros de Howard Good (Good, *The Drunken Journalist. The Biography of a Film Stereotype* 2000).

Su presencia en el cine de los años 90 se analiza en los capítulos 4 y 5.¹³⁸ Suele ir acompañada también de la **adicción al tabaco**, una faceta esta última que en los años 90 empieza a desvanecerse, pero que en los 30 y 40 forma parte casi indisoluble de la imagen del profesional de la información.

La **afición de los periodistas al juego** también ha sido detectada por los autores que han analizado la imagen del periodista cinematográfico. Tanto en *His Girl Friday* (Luna Nueva) (Howard Hawks, 1940) como en *The Front Page* (Primera plana) (Billy Wilder, 1974) los periodistas juegan al póker (Castellano Montero 1994, 46)(Vega Álvarez 2003, 85), una actividad tan importante para ellos que la primera pregunta que le hacen en la sala de prensa al beca-rio es si sabe jugar. (Vega Álvarez 2003, 86).

¹³⁸ Ver subepígrafos 4.3.3 y 5.3, a partir de las páginas 293 y 319, respectivamente.

Este retrato del periodista canalla suele ser también muy masculino, lo que hace que en algunas películas se “respire un **ambiente machista**” (Vega Álvarez 2003, 36) en el retrato de los espacios profesionales. Vega Álvarez lo percibe, por ejemplo, en *Tinta roja* (Francisco J. Lombardi, 2000), en la que becaria, Nadia, es acosada por el director y en la que el jefe de la sección de Sucesos mantiene conversaciones plagadas de referencias a actos sexuales, prostitutas y borracheras (Vega Álvarez 2003, 36). En *True Crime* (Ejecución Inminente), (Clint Eastwood, 1999), aparece una Redacción de características muy similares y también proliferan los chistes sexuales en la Redacción de *The Sun* en *The Paper* (Detás de la noticia), (Ron Howard, 1994).

En su capítulo sobre la vida privada del periodista, Juan Carlos Laviana introduce también la idea de que “**los romances entre periodistas** han sido de las historias preferidas de los guionistas de Hollywood” (Laviana, Los chicos de la prensa 1996, 375), algo que también se refleja en el análisis realizado sobre los años 90 (ver página 274).

Por último, otro de los tópicos en los que fijarse sería la existencia o no un **vestuario típico** del periodista cinematográfico. Castellano Montero reproduce en su proyecto fin de carrera una interesante cita de Brincourt y Leblanch al respecto, indicando que todas las películas en las que se muestra al reportero de guerra coinciden, en gran medida, a la hora de mostrar su “imagen tópica” como “hombre sudoroso, sin aliento, con la tarjeta de prensa metida en la cinta de su sombrero, pateando con el pie derecho la tibia de un colega mientras que con el izquierdo impide que le cierren una puerta ante las narices. Como es natural viste una trinchera y va cargado de magnetófonos y máquinas fotográficas” (Brincourt y Leblanch 1973, 18). También Ness discute este asunto apuntando, como principal conclusión, su coincidencia con la descripción realizada por la profesora de periodismo interpretada por Doris Day en *The Teacher's Pet* (Enséñame a querer), (George Seaton, 1958), según la cual el reportero lleva un traje “that hasn't been pressed for months” (Ness, From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography 1997, 2).¹³⁹

Figuran de este modo resumidas las dos principales opciones que encuentra Norma Fay Green (Green, Press Dress: The Beige Brigade of Movie Journalists Outdoors 1993, 65-66) a la hora de tipificar el vestuario del periodista cinematográfico; por una parte figura el estilo de influencia militar, dentro del cual se detectan dos piezas fundamentales: la trinchera, que identifica cinematográficamente a espías, investigadores privados, policías y reporteros errantes, así como el chaleco militar, propio de aventureros, cazadores, exploradores y, cómo no, enviados especiales en lugares conflictivos. La segunda opción es la que corresponde a los periodistas trabajan en una Redacción, cuyo vestuario es tan similar al de los oficinistas que, según esta autora, es difícil distinguirlos.

1.3.3 Dilemas, cualidades y modos de hacer profesionales

Ya dentro del ámbito del ejercicio profesional propiamente dicho, un asunto clave es el **dilema moral entre la neutralidad** que constituye una de las normas básicas de la profesión

¹³⁹ “que no se ha planchado en meses” (Ness, From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography 1997, 2).

periodística y la necesidad o posibilidad de tomar partido ante una situación injusta. Este debate se plantea sobre todo en torno a personajes como los enviados especiales, sobre todo los corresponsales de guerra, añadiendo así un conflicto interno al externo entre los intereses políticos de los Estados Unidos (en la mayor parte de los filmes) y la realidad de los países escenario de dichos conflictos (Sales Heredia, Adictos al riesgo 2006, 8 y 9).

Esto es lo que ocurre, por ejemplo, en *Under fire* (Bajo el fuego), (Roger Spottiswoode, 1983), en la que a los personajes se les plantean serios dilemas morales:

En ese movedizo, y en principio ajeno, terreno de la política y la guerra de otro país en el que no son, o deberían ser, más que meros testigos, tendrán que jugar sin embargo un crucial papel de cara a la opinión pública como consecuencia de la información recabada. Se plantea un enfrentamiento entre la honestidad profesional, la asepsia informativa y los sentimientos de los reporteros. Así, en la película, el fotógrafo con el apoyo de la reportera optarán por falsear la realidad al retratar al recientemente abatido líder de la insurrección (Rafael) pero con aspecto de vivo. De esta manera, el Gobierno de los Estados Unidos dejaría de enviar armas a ‘Tacho’ Somoza. (Castellano Montero 1994, 18)

Se plantea así el dilema de si es más moral difundir la verdad, aunque implique la pérdida de vidas y la victoria de una causa injusta, o falsearla para evitar males mayores y ponerse así de parte de la justicia. “Ellos decidirán actuar como personas y no como profesionales del periodismo” (Castellano Montero 1994, 18). Problemas similares a los que se plantea también el periodista australiano Guy Hamilton (Mel Gibson) en *The Year of living Dangerously* (El año que vivimos peligrosamente), (Peter Weir, 1982), en la que el fotógrafo Billy Kwan (Linda Hunt) representa la necesidad de tomar partido y actúa como conciencia del novato Hamilton, quien tiene que poner en una balanza el respeto a la información obtenida *off the record* a través de su amante y la necesidad de hacer pública una entrega de armas.

Si los periodistas de *Under fire* deciden manipular la información y el de *The Year of living Dangerously* opta por publicarla, habrá otros casos en que los profesionales decidan silenciar los datos de que disponen en aras de evitar males mayores. Es el caso de Johny Jones (Joel McCrea) en *Foreign Correspondent* (Enviado especial), (Alfred Hitchcock, 1940) y de Patrick Hale (Sean Connery) en *Wrong is right* (Objetivo mortal) (Richard Brooks, 1982) (Castellano Montero 1994, 20-21). Aún más interesante es la actitud del corresponsal George Lashen (Bruno Ganz) que, consciente de que se ha convertido en un títere en la transmisión de atrocidades cuyo origen a veces es el hecho de van a ser reproducidas por los medios de comunicación, opta por no fotografiar los asesinatos cometidos ante él. (Castellano Montero 1994, 22). Una actitud bien distinta a la que, ya a principios de los 90, tendrá Alison King (Sharon Stone), mucho más preocupada por conseguir la noticia que por las implicaciones morales de su trabajo (ver página 87).

En cuanto a las principales cualidades del periodista, una parece ser el rasgo que ya mencionaba Ghiglione como característico de los reporteros de sucesos de la primera mitad del siglo y que les permitía moverse en los entornos más elitistas y, con la misma soltura, en los más marginales, una cualidad que ha sido denominada por Castellano Montero como “**capacidad transversal**”. Se trata, dice, del “poder del reportero para atravesar las distintas capas sociales. El periodista –y ése es uno de sus rasgos recurrentes en el cine– es un desclasado,

alguien que no se ubica con claridad dentro de la escala social” (66). Esta indefinición social tiene sus ventajas porque le permite acudir tanto a los lugares más sórdidos como a los más elegantes clubes nocturnos en busca bien de una noticia escabrosa, bien de algún cotilleo jugoso de alguna celebridad, pero tiene también sus aspectos negativos, tal y como apunta la reflexión que transmite le transmite Bernie White (Robert Duvall) a Alicia Clark (Glenn Close) en *The Paper*:

The people we cover... we move in their world, but it is their world. You can't live like them. You'll never keep up. If you try to make this job about the money you'll be nothing but miserable, because we don't get the money. Never have, never will.¹⁴⁰ (*The Paper*, 00:33:00 a 00:33:14)

Otra de las características de los profesionales del periodismo es el **olfato** que empuja al reportero a perseguir su historia hasta el final. En *True Crime*, este rasgo de Everett se menciona al menos siete veces a lo largo de la película, mientras que también aparece de manera expresa en *The Pelican Brief* cuando Gray Grantham (Denzel Washington) le dice a su jefe que puede oler que hay algo gordo detrás de la historia que investiga: “Evidence based on olfactory prowess is inadmissible, in case you didn't know”¹⁴¹ (*The Pelican Brief*, 01:18:44), replica su director, Smith Keen (John Lithgow).

Otra de las características que suele adornar al periodista cinematográfico es su gran **habilidad verbal**, que no pocas veces se convierte en verborrea. Los periodistas son hábiles con las palabras, que usan y retuercen a su antojo, lo que motivó que, por ejemplo, *His Girl Friday* (Luna Nueva), (Howard Hawks, 1940) pase todavía por ser “la comedia sonora más rápida que se ha hecho nunca” (Bordwell y Thompson 2000, 361).

La conciencia de su **influencia** como representantes del cuarto poder aparece a través de las figuras de magnates de los medios como Kane o D.B Norton (Castellano Montero 1994, 64-66), plenamente dispuestos a hacer uso del mismo en su favor.

Otro rasgo que algunos periodistas tienen en común es su consideración del trabajo en el **periódico como una ocupación menor** (incluso un poco degradante), **con la que se ven obligados a sustituir, por razones alimenticias, su más noble deseo de convertirse en escritores**. Es el caso, por ejemplo, de Ike Grantham (Richard Gere) en la comedia romántica *Runaway Bride* (Novia a la fuga), (Garry Marshall, 1999), quien le explica a Maggie Carpenter (Julia Roberts) que su madre quería que fuese novelista pero en su defecto se dedicó al periodismo, al que define como “literatura hecha con prisas”, si bien la película deja claro que se trata de una ambición que no ha abandonado. También el superficial Marcello Rubini (Marcello Mastroiani) de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960) está intentando escribir un libro. O eso dice. (Laviana, Los chicos de la prensa 1996, 285). Al final también intenta retirarse a un pequeño pueblo para escribir pero se ha acostumbrado al absurdo de la superficialidad y la echa de menos. (V. García de Lucas, El simple arte de observar 2006, 96). Bien pudiera ser que la cacareada ambición de escribir por parte del cronista de sociedad no fuese en realidad más que

¹⁴⁰ La gente de la que hablamos..., nos movemos en su mundo, pero es su mundo. No puedes vivir como ellos. Si intentas hacer este trabajo por el dinero sólo te sentirás infeliz porque aquí no se gana dinero. Nunca lo hicimos, nunca lo haremos. (*The Paper*, 00:33:00 a 00:33:14)

¹⁴¹ “Los tribunales no admiten las pruebas basadas en la agudeza olfativa, por si no lo sabías” (*The Pelican Brief*, 01:18:44).

una justificación del propio Marcello ante sí mismo que, a la hora de la verdad, se revela tan hueca como el resto del personaje.

En *The Philadelphia Story* (Historias de Filadelfia), (George Cukor, 1940) James Stewart da vida a “otro periodista obsesionado con escribir libros” que, entretanto, se dedica a una de las formas menos encomiables del periodismo: la crónica de sociedad. Quizá por ello cree que su única posibilidad de llegar a convertirse en un auténtico escritor es conseguir que le despidan. (Laviana, Los chicos de la prensa 1996, 293). En *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999), Eduardo Noriega también es un aspirante a escritor que se acerca en este caso no al periodismo pero sí a los periódicos (es el autor del crucigrama semanal de un diario sevillano) como una opción alimenticia mientras no cumple con su más noble misión, que verá satisfecha al final del film. Lee Simon (Kenneth Branagh) en *Celebrity* (Woody Allen, 1998) se dedica a la información rosa mientras trata, sin éxito, de vender uno de sus guiones. (V. García de Lucas, El simple arte de observar 2006, 99). Como ejemplo inverso figura Ricardo Darín en *El mismo amor la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999), en la que interpreta a un escritor reconvertido en crítico (V. García de Lucas, El simple arte de observar 2006, 93). Darín es el autor de una exitosa novela pero no ha conseguido volver a escribir en serio y para sobrevivir tiene que aceptar dejar de escribir cuentos para la revista y, en su lugar, ejercer como crítico de cine y teatro. Otro periodista “herido de literatura” es Alfonso “Varguitas”, así apodado por su jefe en el diario *El Clamor*, al que llega como becario, debido a su admiración por Vargas Llosa. “Alfonso quiere ser escritor. Sueña con ganar el concurso de Novela Joven y con el dinero del premio viajar a París o Barcelona, que es dónde están las editoriales grandes” (Vega Álvarez 2003, 14). Alfonso cumplirá en parte su sueño al utilizar su experiencia en la sección de Sucesos como base para escribir una novela en la que mezcla ficción y realidad.

En cuanto al sistema de trabajo periodístico reflejado por el cine, David Vega hace un apunte interesante: los periodistas, a la hora de cubrir la información, **están “abiertos a cualquier tipo de chantaje, coacción o soborno”** (Vega Álvarez 2003, 26). En el análisis de los años 90 que ocupa los tres últimos capítulos de esta tesis habrá ocasión de comprobar que éste es, en realidad, uno de los rasgos más comunes en la representación cinematográfica de los periodistas: a lo largo de los títulos analizados se les ve protagonizar, con toda naturalidad, todo tipo de actividades poco éticas para conseguir con una información. Así, los periodistas de la pantalla suplantando personalidades, roban información, se cuelan en lugares prohibidos, mienten..., actividades que no son exclusivas de los retratos en negativo sino que se hacen extensibles, con toda la naturalidad, incluso a los retratos más positivos.

The journalist could lie, cheat, distort, bribe, betray, or violate any ethical code as long as the journalist exposed corruption, solved a murder, caught a thief, or saved an innocent.¹⁴² (J. Saltzman, Frank Capra and the Image of the Journalist in American Films 2002)

Esta característica se percibe ya en una de las primeras referencias cinematográficas, el corto *Making a living* (Charlot periodista), (Henry Lehrman, 1914) en el que Chaplin encarna a

¹⁴² El periodista puede mentir, engañar, distorsionar, sobornar, traicionar o violar cualquier código ético siempre y cuando sea para denunciar la corrupción, resolver un crimen, capturar a un ladrón o salvar a un inocente. (J. Saltzman, Frank Capra and the Image of the Journalist in American Films 2002)

un estafador de poca monta metido a periodista por conseguir el amor de una joven. Su rival, el auténtico reportero, fotografía y entrevista, sin hacer el menor amago por ayudarle, a la víctima de un accidente de coche. Chaplin lo supera robándole la información y las fotos en un descuido y publicándolas con su nombre. De este modo, “convertir en propio el trabajo hecho por los demás parece ser una de [las principales] técnicas periodísticas. Y los filmes recogen la idea con entusiasmo y la siguen repitiendo casi un siglo más tarde” (Bezuntea, Cantalapiedra, y otros, Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico 2007, 62). Henry Hackett (Michael Keaton) roba en *The Paper* información de la mesa del director del diario de la competencia, mientras que Hank Robinson (Andrew McCarthy) en *Crusader*¹⁴³ (Bryan Goeres, 2004) también se apropia del trabajo de sus colegas responsabilizando de paso al público por no “vigilar suficientemente a los reporteros, que no pueden resistir la tentación de recurrir a cualquier argucia para satisfacer el apetito insaciable de carnaza de sus espectadores” (Bezuntea, Cantalapiedra, y otros 2007, 63), mientras que los periodistas de *The Front Page* (Primera Plana), (Billy Wilder, 1976), “versionan” sin pudor la crónica que su compañero Bessinger (David Wayne) dicta por teléfono a su periódico (Laviana, Los chicos de la prensa 1996, 162).

Dentro de las prácticas periodísticas que el cine ha presentado con cierta asiduidad figura también la **fabricación de noticias**, una modalidad que tiene su máximo exponente en *Shattered Glass* (El precio de la verdad), (Billy Ray, 2003), en la que se narra la historia de Stephen Glass (Hayden Christensen) despedido en 1998 del semanario *The New Republic* por inventarse por completo (y con todo lujo de detalles) las informaciones que publicaba en el mismo. La invención de las noticias o su fabricación *ad hoc* es una práctica asumida por varios periodistas cinematográficos como Sid Huggens (Danny DeVito) en *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997) o Ann Mitchell (Barbara Stanwyck) en *Meet John Doe* (Juan Nadio), (Frank Capra, 1941) (Bezuntea, Cantalapiedra, y otros 2007, 64). Partiendo de la realidad pero utilizándola a su antojo, otros periodistas se destacan por el recurso a la **manipulación**, como es el caso de Chuck Tatum (Kirk Douglas) en *Ace in a hole* (Billy Wilder, 1951); Hildy Johnson (Jack Lemmon) y Walter Burns (Walter Matthau) en *The Front Page* (Billy Wilder, 1974) o Max Brackett (Dustin Hoffman) en *Mad City* (Constantin Costa-Gavras, 1997). Muchos periodistas son, además, **reacios a rectificar las informaciones erróneas** que han publicado. Así, el confidente de la policía de los informadores de *The Sun* les reprocha en *The Paper* no sólo el sensacionalismo con que tratan las noticias sino cómo cuando la verdad sale a la luz ésta no siempre recibe el mismo tratamiento significativo que información falsa pero más vendible:

Next month when the kids are released because of lack of evidence... They were just walking by, for Christ's sake, we don't even have a print on a murder weapon. When that gets out, you guys will bury it on page 23 and nobody will notice.¹⁴⁴ (*The Paper*, 01:14:38 a 01:14:53)

Otro rasgo profesional de los periodistas cinematográficos es del que **los periodistas funcionan en manada**: “cuando uno decide llamar a su periódico, llaman todos; cuando uno

¹⁴³ Se trata de un filme para televisión no estrenado en cine en España.

¹⁴⁴ El próximo mes, cuando soltemos a los chicos por falta de pruebas... Sólo pasaban por allí, por Dios, ni quiera tenemos una huella en el arma del crimen. Cuando eso salga a la luz, vosotros lo enterraréis en la página 23 y nadie se enterará. (*The Paper*, 01:14:38 a 01:14:53)

acude a entrevistarse con el sheriff, le persiguen todos. Todos comparten las mismas fuentes, todos hacen preguntas igual de vacías e impertinentes. No tienen personalidad propia, funcionan como autómatas” (Vega Álvarez 2003, 70). Este aspecto está muy relacionado con la presencia de la “nube de periodistas”, un lugar común en el cine contemporáneo, que sirve para representar el acoso del periodista a sus fuentes y que ya estaba presente en *The Front Page*: “Todos los medios coinciden en entrevistar a los mismos testigos, que rodeados de micrófonos y cámaras son ‘bombardeados’ a preguntas por los periodistas” (Vega Álvarez 2003, 93).

En contrapartida a estos periodistas desalmados, otro grupo de personajes retratados por el cine desempeñarán una función que Castellano Montero ha descrito como de “pañito de lágrimas” (Castellano Montero 1994, 48-49), una figura que, según este autor, es mucho más habitual en la televisión que en el cine. Se trata de un tipo de personaje que funciona como “**confesor de los oyentes**” y que, según este autor, es habitual en series como *Llamadas a medianoche*, *Lou Grant*, *Castillo de Naipes*, *Capital News* o *Murphy Brown* y que en el cine desempeñan vagamente algunos personajes como Holly Hunter con sus compañeros de trabajo, Hildy Johnson con el condenado a muerte (que en este caso le sirve para hacerse su amiga y conseguir así la entrevista en exclusiva que tanto ansía) o Jack Lucas (Jeff Bridges) en *The fisher King* (El rey pescador), (Terry Gilliam, 1992).

En cuanto a los modos de hacer profesionales, los **criterios noticiosos** establecidos por el cine son, en primer lugar, el **impacto de la información, acrecentado en el caso de que la noticia sea negativa**. Así, Tatum afirma que “bad news sells best because good news is no news”¹⁴⁵ (*Ace in a hole*, 00:13:05) y en *The China Syndrome*, Jack Godell (Jack Lemmon) dice: “I don't like reporters. Most feel the only good news is bad news”¹⁴⁶ (*The China Syndrome*, 00:44:51), mientras que Warren Justice (Robert Redford) asegura que la regla de oro de la información local es “If it bleeds, it leads”¹⁴⁷ (*Up Close&Personal*, 00:07:27) (Bezúnarte, Cantalapiedra, y otros, Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico 2007, 69-70). En *The Paper* los periodistas discuten en el despacho del director la conveniencia o no de poner en primera el descarrilamiento de un vagón de metro con los siguientes argumentos: “**Alicia**: The subway's a major story. **Anna**: Nobody died. **Lou**: Somebody got maimed. **Alicia**: Yeah, that helps”¹⁴⁸ (*The Paper*, 00:20:54 a 00:21:02).

El segundo gran criterio de noticiabilidad es la **proximidad**, que aunque aparece reflejada con menos frecuencia en las películas sí se recoge de manera explícita en filmes como *The Paper*, donde el periódico *The Sun* trabaja sobre todo con información local (tratada con una orientación sensacionalista), frente a las pretensiones del rival *The New York Sentinel* de “cubrir el mundo”. En el momento en que rechaza un puesto de trabajo del *Sentinel* (en realidad el director de dicho diario le ha retirado la oferta después de que Hackett robe información de la mesa de su despacho), Henry Hackett (Michael Keaton) profiere a gritos la siguiente declaración de intenciones:

¹⁴⁵ “Las malas noticias se venden mejor porque una buena noticia no es noticia” (*Ace in a hole*, 00:13:05).

¹⁴⁶ “No me gustan los periodistas. La mayoría cree que la única buena noticia es la mala noticia” (*The China Syndrome*, 00:44:51).

¹⁴⁷ “Si hay sangre hay noticia” (*Up Close&Personal*, 00:07:27)

¹⁴⁸ **Alicia**: Lo del metro es una buena historia. **Anne**. No murió nadie. **Lou**: Hubo mutilados. **Alicia**: Sí, eso ayuda (*The Paper*, 00:20:54 a 00:21:02)

Well, guess fucking what? I don't really fucking care. You wanna know fucking why? Because I don't fucking live in the fucking world! I live in fucking New York City!¹⁴⁹ (The Paper, 01:00:30 a 01:00:36)

Un diálogo que, además, sirve para demostrar que los periodistas manejan un **vocabulario poco ortodoxo**, repleto de tacos e interjecciones, como otra de sus grandes características definitorias.

La proximidad, como indican Bezunarte y su equipo de investigadores, se refiere también al aspecto emocional, que es el que hace que la muerte de un periodista norteamericano en Nicaragua en los años 70 resulte más impactante para sus colegas y para el público que la de los cincuenta mil nicaragüenses víctimas del conflicto (*Under fire* (Bajo el fuego), (Roger Spottiswoode, 1983)), o que sea más pertinente periodísticamente hablando mantener una información sobre un comandante y unos pingüinos que sobre la muerte de cien mil personas por un terremoto también en Nicaragua (*The front page* (Primera Plana), (Billy Wilder, 1974) (Bezunarte, Cantalapiedra, y otros, Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico 2007, 70). Es el **interés humano**, tantas veces citado por los periodistas en el cine y en la vida real, que aparece como tercer gran criterio de noticiabilidad.

1.4 Resumen del capítulo

El tratamiento de los periodistas en el cine del siglo XX es la historia de la fluctuación entre su consideración héroes o como villanos. La relación entre cine y periodismo en España es mucho menos habitual y significativa que en Estados Unidos. En el cine de los años 90, destaca el poder y la presencia de los medios de comunicación en todos los ámbitos de la vida cotidiana, así como su despersonalización, reflejada en la nube de periodistas y en su acoso inmisericorde a los protagonistas de la información.

Se han distinguido tres grandes grupos de películas en las que el periodismo es protagonista:

- a. Películas sobre la función social de los medios de comunicación.
- b. Películas en las que se retrata la profesión periodística
- c. Películas sobre la manipulación de la realidad realizada por los medios de comunicación.

En general la visión cinematográfica de los profesionales de la información tiende a ser más crítica que elogiosa. Les resulta difícil conciliar la vida profesional y privada, tener relaciones de pareja estable, mantienen relaciones endogámicas, son adictos a la bebida, al tabaco y al juego. Su vestuario típico incluye elementos de inspiración militar para el reportero de guerra y cierto desaliño generalizado y el aspecto propio de un empleado de oficina para los que trabajan en la Redacción. Tienen olfato para las noticias, una notable capacidad dialéctica, están dispuestos a recurrir a cualquier tipo de artimaña para conseguir una información e incluso no es raro que inventen noticias, las manipulen sin pudor y que se muestren reacios a la hora de

¹⁴⁹ Vale, pues ¿sabe qué, joder? No me importa una jodida mierda. ¿Quiere saber por qué, joder? Porque yo no vivo en el jodido mundo, vivo en la jodida ciudad de Nueva York. (The Paper, 01:00:30 a 01:00:36)

rectificar informaciones erróneas. En su mayoría funcionan en manada y muchos de ellos consideran el periodismo como una ocupación menor, a la que se ven abocados por razones de subsistencia.

El cine ha planteado además con reiteración la cuestión del dilema entre la objetividad informativa y la necesidad de tomar partido a nivel personal y, por último, ha elaborado su propio catálogo de criterios noticiosos, entre los que destacan el impacto de la información (mayor cuanto más negativa sea), la proximidad y el interés humano.

2 Las mujeres periodistas en el cine de ficción del siglo XX: 1928-1999

Tras la aproximación histórica y analítica realizada en el capítulo anterior en torno a la imagen de los periodistas en general por el cine a lo largo de casi un siglo de historia, en este capítulo se realiza una contextualización similar pero centrada, en este caso, en los personajes femeninos. Dado que la bibliografía al respecto es muy inferior, ya que de hecho se trata de un tema casi sin estudiar hasta el momento, para su elaboración se ha recurrido a las escasas fuentes bibliográficas disponibles pero también a la investigación directa a partir de las fuentes primarias, es decir, de los propios filmes, de los que se entresaca una propuesta de tipología de personajes femeninos en el siglo XX.

La última parte de este capítulo acoge una investigación cuantitativa a partir de fuentes secundarias, en la que se recogen todos los personajes femeninos citados en la bibliografía genérica sobre cine y periodistas con el fin de evaluar cuál ha sido el grado de representación de las profesionales de la información en el cine a lo largo del siglo. Este estudio se realiza en función de la lectura que los estudiosos han hecho de las películas en las que aparecen periodistas, un filtro que, a falta de una investigación exhaustiva como la realizada para los años 90, permite presuponer que los personajes incluidos serán los considerados más significativos.

2.1 Consideraciones generales sobre la representación de la mujer periodista en el cine de ficción

Casi desde sus inicios, la industria cinematográfica optó por incluir mujeres periodistas entre sus personajes más recurrentes, hasta el extremo de llegar a convertir la imagen de la reportera resuelta y de lengua afilada en un estereotipo reconocible por el público, sobre todo en los años 30. Por esta razón, son muchos los autores que consideran que la profesión periodística, al menos en su representación cinematográfica, se caracteriza por ser una de las que más oportunidades ha ofrecido a las mujeres.

“Women (...) have always played important roles in movies about journalist, and they have often been seen in competition with men”¹⁵⁰ (Weinraub 1997, 3). En la misma línea, Saltzman cita al historiador Deac Rossell en apoyo de la idea de que el rol de periodista ofreció

¹⁵⁰ “Las mujeres (...) han siempre desempeñado papeles importantes en las películas sobre periodistas que con frecuencia las presentan compitiendo con los hombres” (Weinraub 1997, 3).

a las mujeres la oportunidad de dejar de ser los objetos del amor masculino para pasar a desempeñar papeles más activos conservando, a pesar de todo, su femineidad (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture* 2003, 3).

En el capítulo anterior se recogía ya una reflexión de Robards que iba aún más allá en esta misma dirección, indicando que el periodismo era una de las pocas profesiones en las que las mujeres habían alcanzado el mismo status que los hombres y, en el mismo sentido, Richard R. Ness afirma que, a diferencia de lo que ocurría con otras heroínas de los años 30, las mujeres periodistas no se presentaban como subyugables con facilidad a la mirada de la cámara, sino que eran en la mayor parte de los casos las responsables de poner en marcha la acción (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 72). También, Kathleen Ann Cairns, en su estudio sobre el proceso de incorporación de la mujer al periodismo profesional entre 1920 y 1945, considera que los cineastas que fueron testigos de este proceso lo retrataron en sus películas mostrando a sus protagonistas como profesionales en igualdad de condiciones que sus colegas varones (Cairns 1995).

Para otros autores, sin embargo, el retrato de las periodistas ofrecido por el cine no resulta tan positivo. Antes bien, por el contrario, Sarah Herman opina que es en general muy negativo (Herman 2004-2005, 3) y Howard Good, en su análisis de uno de los personajes de periodistas más característicos de los años 30, Torchy Blane, apunta que a pesar de que esta reportera ha sido visto como la manifestación de la periodista activa, resuelta y moderna, en realidad tarde o temprano se somete al control y la autoridad masculina, representada en su caso por su novio policía.

“Her frenetic energy, rapid-fire repartee, and man-tailored suits may have suggested that she was the equal of any man, but the image was misleading. Torchy didn’t challenge the old notion of woman as the weaker sex; she just reproduced it in a more contemporary –and insidious– form”¹⁵¹ (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 7). Austin opina, a su vez, que el modo en que el cine retrata a las mujeres periodistas revela un rechazo profundo de la sociedad hacia lo que éstas representan.

Laura Mulvey writes about the Pandora myth being retold in several genres of film, but she does not mention the journalist in her list. However, her description of the Pandora character as having great beauty to conceal her damnable curiosity perfectly fits both of Capra heroines I examine here. The evils released from Pandora’s Box parallel those released by Ann’s and Babe’s deceptive journalistic techniques: envy, greed, anger. In fact, the Pandora theme runs through the entire genre of women journalist films –included those produced in the present era– with surprising regularity, leading me to conclude that a fear of women’s powers of discovery play a major part in social mores concerning women activities. Women who pursue knowledge are considered dangerous, at least by Hollywood’s standards.¹⁵² (Austin 1996, 24)

¹⁵¹ “Su energía frenética, su conversación rápida como el fuego y sus trajes de corte masculino pueden haber sugerido que era igual que un hombre, pero son tan sólo señales desorientadoras. Torchy no cambiaba la vieja noción de las mujeres como el sexo débil; sólo la reproducía de un modo más contemporáneo e insidioso” (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 7).

¹⁵² Laura Mulvey ha escrito acerca la reinterpretación del mito de Pandora en diversos géneros cinematográficos sin mencionar a las periodistas en su lista. Aún así, la descripción del personaje de Pandora como poseedora de una gran belleza tras la que se ocultaba su curiosidad detestable encaja a la perfección con las dos heroínas de Capra que examinadas aquí. Los males liberados por la caja de Pandora guardan un paralelismo

Son, sin embargo, como se ve, voces mucho más minoritarias. En lo que sí hay un cierto consenso es en que la imagen de la mujer periodista no ha evolucionado en positivo (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture* 2003, 5) (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 118). Ésta es también la principal conclusión del estudio realizado en la Universidad del País Vasco sobre las mujeres periodistas en el cine, según el cual los dos personajes femeninos más positivos de las 104 películas analizadas¹⁵³ son los de Tess Harding (Katherine Hepburn) y Hildy Johnson (Rosalind Russell), ambos de los años 40, a pesar de que el artículo llega hasta mediada la primera década del siglo XXI:

Hildy Johnson and Tess Harding had to confront the barriers of their time. It was unusual for women to leave the private sphere and to share the public space with their masters, the men. But the women journalists of the XXI century, with the frontier separating those two spaces, the public and the private, overcome, are subjected to the discourse that is condensed so exceptionally by the two phrases on which this article is based: *So what? She's a newspaperman and she's pretty*; which enable Tess Harding to enter the press box that was exclusively for men; and *you wouldn't have taken me if I hadn't been doll-faced*, and without which Walter Burns, husband and boss of Hildy Johnson, would never have known that she was a first class reporter.¹⁵⁴ (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 240)

Como contundente resumen, Loren Ghiglione afirma que “the contemporary newswoman, while regularly cast as a tough, talented pro, often bears the burden of being depicted as an emotionally empty Super Bitch or Super Whore”¹⁵⁵ (Ghiglione, *The American Journalist: Paradox of the Press* 1990, 123). Este autor (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991) ha distinguido cinco grandes etapas en la representación de la mujer periodista en la ficción en general –incluyendo el cine pero también novelas, comics, series de televisión, etcétera– que son:

1. **La periodista de finales del siglo XIX**, forzada a escribir en los periódicos por pura e imperiosa necesidad económica.

con los liberados por las engañosas técnicas periodísticas de Ann y Babe: la envidia, la codicia, la ira. De hecho, el tema de Pandora recorre las películas con mujeres periodistas –incluyendo las producidas en la actualidad– con una regularidad sorprendente, llevándome a concluir que el temor al poder de las mujeres como descubridoras juega un papel importante en los valores convencionales en torno a las actividades femeninas. Las mujeres que persiguen el conocimiento se consideran peligrosas, al menos según los estándares de Hollywood. (Austin 1996, 24)

¹⁵³ No se explicita si en todas ellas hay mujeres periodistas pero es de suponer que no, ya que el corpus de análisis es común a una investigación más amplia sobre la imagen de los periodistas en el cine en general.

¹⁵⁴ Hildy Johnson y Tess Harding tenían que enfrentarse a las barreras de la época. Todavía era inusual que las mujeres abandonasen la esfera privada y compartiesen el espacio público con sus propietarios, los hombres. Pero las periodistas del siglo XXI, ya superada la frontera que separa los ámbitos públicos y privados, están sujetas al discurso que queda perfectamente resumido en las dos frases en las que se basa el artículo: ¿Y qué? ¡Es un *reportero* y es guapa!, que permitió a Tess Harding entrar en el palco de prensa reservado para hombres; y *no me habrías contratado si no fuese por mi cara bonita*, sin la cual Walter Burns, marido y jefe de Hildy Johnson nunca habría sabido que se trataba de una reportera de primera clase. (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 240)

¹⁵⁵ “Las periodistas contemporáneas, que normalmente aparecen como profesionales duras y talentosas, con frecuencia cargan con el fardo de ser retratadas como las emocionalmente vacías Súper Puta o Súper Zorra” (Ghiglione, *The American Journalist: Paradox of the Press* 1990, 123).

- b) **La periodista cuyo objetivo es el matrimonio.** Una idea que, según Ghiglione, surge a principios de siglo pero se mantiene durante mucho tiempo, según la cual, con independencia del éxito obtenido con su trabajo, una mujer no se consideraba realizada hasta que lograba casarse con el hombre amado.
- c) **Las chicas duras de la prensa.** En la tercera etapa, que Ghiglione sitúa en los años 20 y 30, las periodistas se muestran tan duras como sus colegas varones y cubren cualquier sección informativa, sucesos incluidos. Se trata de un estereotipo propio sobre todo del medio cinematográfico que ha sido estudiado con amplitud por Howard Good en su libro sobre Torchy Blane (*Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998). Muchas de las periodistas de esta época comparten el rasgo enunciado en el apartado anterior, de modo que, pese a su audacia y dureza, terminan abandonando la profesión al conseguir al hombre al que aman.
- d) **Éxito profesional acompañado de fracaso personal.** Ya en la ficción contemporánea (el autor escribe a principios de los años 90), las mujeres han logrado alcanzar puestos de responsabilidad en los medios informativos pero lo han hecho a costa del fracaso personal y de sentirse insatisfechas e incompletas. Esta es la hipótesis revisada por Stacy L. Spaulding y Maurine H. Beasley en su artículo sobre la imagen de las periodistas en las novelas populares de crimen y misterio (Spaulding y Beasley 2003), que ellas descartaban en la representación de la periodista posterior a los años 90 y que yo tampoco he percibido en el cine dicha década, o al menos no de manera destacada.

Por otra parte, Ghiglione aporta en este apartado, casi de pasada, una reflexión que entronca a la perfección con las conclusiones de este estudio y que constituye la única referencia localizada de las características básicas del estereotipo cinematográfico de la mujer periodista en el cine a partir del año 90. Así, Ghiglione afirma que “often she panders and philanders, assuming the role of the seductive temptress, or she lets her aggression and ambition run wild, earning the reputation of superbitch”¹⁵⁶ (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991, 6). Dado que ésta es la única referencia al respecto, cabe colegir que este tipo de personaje sólo aparecía de manera circunstancial en la ficción previa a los 90 pero, como se verá a lo largo de este estudio, se convertirá en el estereotipo dominante a partir de entonces.

- e) **Mujer independiente, como periodista y como ser humano.** Ghiglione afirma que esta quinta etapa sólo se registra en un número muy reducido de novelas recientes, la mayor parte escritas por mujeres, que retratan a las periodistas como profesionales independientes que no buscan un hombre para completar su vida y que asumen cualquier tipo de encargo profesional.

Si el recorrido se restringe en exclusiva al medio cinematográfico, la primera etapa coincide, como ya se indicó, con la tercera del listado anterior. Los años 20 y 30 constituyen el gran punto de partida en la representación cinematográfica de las periodistas, al que sigue un repun-

¹⁵⁶ “Frecuentemente hace la pelota y flirtea, asumiendo el rol de seductora mujer fatal, o da rienda suelta a su ambición y agresividad, ganándose así la reputación de “superputa”” (Ghiglione, *The American Journalist: Fiction Versus Fact* 1991, 6).

te de las ideas conservadoras que hace prácticamente desaparecer a este tipo de personajes en una segunda etapa comprendida desde mediados de los 40 (tras el fin de la II Guerra Mundial) hasta los años 70, cuando arranca el tercer periodo en la representación cinematográfica de las profesionales de la información, en el que empieza a manifestarse una aproximación que oscila entre la crítica y el paternalismo y que culminará en los 90 con la generalización del estereotipo de la periodista que pone su ambición personal por encima de cualquier otra consideración.

2.1.1 El nacimiento de las periodistas cinematográficas: los años 30

Courson contabiliza en los años 30 en Estados Unidos casi cincuenta películas sobre periodistas en las que aparecen personajes femeninos destacados (Courson 1976, 77), bien por ser protagonistas bien por desempeñar roles de cierta importancia para el desarrollo de la trama. De acuerdo con la presente investigación, los primeros títulos estrenados en España que cumplen este requisito son del año 28 y desde entonces hasta 1940 se proyectan 38 cintas con profesionales de la información en roles significativos, un número más que destacado teniendo en cuenta la importante distorsión generada por la Guerra Civil. En efecto, entre 1936 y 1940 no se estrena en España ni una sola película en la que aparezca una mujer periodista mientras que, por ejemplo, sólo en 1935 son once los que incluyen a alguna periodista entre sus personajes principales.

Los tres filmes más antiguos datan de 1928. Son *Show People* (Espejismo), (King Vidor, 1928), que pone en escena a Louella Parsons interpretándose a sí misma como una columnista especializada en el mundo del espectáculo en un papel secundario pero bastante memorable; *What a night* (Qué noche), (A. Edward Sutherland, 1928), en la que Bebe Daniels interpreta a Dorothy Winston, la rica hija de un industrial que decide trabajar como reportera en un periódico y que en colaboración con el hijo del director, el también reportero Joe Madison (Neil Hamilton) logrará poner en evidencia las corruptelas del alcalde de la ciudad, aliado con la mafia (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 64) y, repitiendo año de estreno y pareja protagonista, *Hot News* (La repórter relámpago), (Clarence G. Badger, 1928), que cuenta la historia de una operadora de cámara de un noticiero cinematográfico que es contratada por el diario *The Sun*, lo que provoca que Scoop Morgan (Neil Hamilton) se despidiera porque no desea trabajar con una mujer. Scoop es contratado por *The Mercury*, lo que los convierte en rivales y, por último, tras una serie de accidentadas aventuras, en amantes (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 61).

A lo largo de la década se hace muy popular la fórmula de la pareja de periodistas que resuelve conjuntamente un crimen cuando no están peleándose, coqueteando el uno con el otro, o poniendo a prueba quién de los dos es más listo (Courson 1976, 79) (ver página 135). También en estos años nace para el cine la muy popular en Estados Unidos –y desconocida en España– Torchy Blane, que protagoniza nueve películas de bajo presupuesto, ninguna de las cuales llegó a estrenarse aquí. Es también entonces cuando se acuña en el cine el personaje de la *sob sister* (ver nota a pie de página número 21), que se analiza con detalle en el siguiente subepígrafe (ver página 129).

La periodista cinematográfica de los 30 es también sobre todo norteamericana: 36 de los 38 títulos estrenados entre 1928 y 1940 se produjeron en los Estados Unidos. Las dos excepciones son la británica *The Crouching Beast* (El sobre lacrado), (W. Victor Hanbury, 1935) y la mexicana *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1936), protagonizada por el popular Cantinflas y en la que aparecen los personajes de Carlos Manzano (Tomás Perrín), del diario *Excelsior*, y Lola Ponce (Elena D'Orgaz), reportera de *La Nación*, a través de los cuales se repite la fórmula de los dos periodistas rivales que trabajan en la misma información.

En cuanto a los géneros cinematográficos, las películas de estos años se dividen por igual entre comedias ($n=11$), dramas ($n=11$) y películas de intriga ($n=6$) o thrillers ($n=5$). Esto no es obstáculo para que una de las películas de la década con periodistas más conocida y recordada todavía hoy sea el western *Cimarron* (Wesley Ruggles, 1931), a la que hay que sumar dos filmes dirigidos por Capra –*Mr. Deeds Goes To Town* (El secreto de vivir), (Frank Capra, 1936) y *Platinum Blonde* (La jaula de oro), (Frank Capra, 1931)–, entre otros.

2.1.2 De vuelta a casa: el progreso del conservadurismo entre 1940 y 1970

Durante la primera mitad de los años 40 la periodista todavía va a ser muy popular en términos cinematográficos, hasta el punto de que la década dará algunos de los personajes más inolvidables, entre ellos Tess Harding (Katherine Hepburn) *Woman of the year* (La mujer del año), (George Stevens, 1942) y Hildy Johnson (Rosalind Russell) en *His Girl Friday* (Luna Nueva), (Howard Hawks, 1940), que se corresponden todavía a grandes rasgos con las mujeres decididas e independientes de la década anterior.

Entre 1940 y 1949 se estrenan en España 29 películas en las que las periodistas desempeñan papeles protagonistas o secundarios destacados, muchas de ellas todavía con los rasgos propios de la década anterior. Sin embargo, a mediados de los años 40 empieza a percibirse un cambio radical en la representación cinematográfica de las mujeres. El fin de la II Guerra Mundial, con la pérdida del optimismo de entreguerras y el regreso a casa de los soldados, cambia la situación económica y laboral. Las mujeres parecen decididas a conservar sus puestos en el mercado de trabajo y los avances obtenidos en esos años, pero la sociedad entiende que dicha pretensión amenaza las oportunidades laborales de los varones, de modo que el cine empieza a presentar a las reporteras –y no sólo a ellas– como personajes fuera de lugar, demasiado masculinas para ser mujeres de verdad y demasiado femeninas para ser tan eficientes como un hombre (Haskel 1974, 144). “All forms of mass media encouraged women to be domestic helpmates and mothers first and foremost; women who chafed against this prescription were considered neurotic (or worse)”¹⁵⁷ (Austin 1996, 40). En el caso de las periodistas cinematográficas, el cine sigue optando por mostrarlas como duras, inteligentes, atractivas y capaces de manejar sus carreras, pero dejando claro que la familia es todavía más importante para ellas de lo que lo era para sus predecesoras (Austin 1996, 41).

¹⁵⁷ “Todos los medios de comunicación de masas animaban a las mujeres a convertirse en compañeras domésticas y madres antes y por encima de cualquier otra opción; las mujeres que chocaban contra esta prescripción eran consideradas neuróticas (o algo peor)” (Austin 1996, 40).

De esta década es, por ejemplo, *Lady in the Dark* (Una mujer en la penumbra), (Mitchell Leisen, 1944), una demencial propuesta en la que la editora de una revista de moda enferma a fuerza de reprimir su femineidad bajo su actitud y vestuario de seria y rigurosa profesional. Interpretada por Ginger Rogers, Liza Elliott tiene que acudir al psicoanálisis para liberar su yo reprimido y, en último término, superar su frigidez, todo lo cual pasa por la utilización de espectaculares trajes de noche y por su rendición ante el amor.

Traditionally, filmmakers have been much more comfortable with frigidity. The woman who succeeds in a man's world cannot be normal, according to such films as *Lady in the Dark* (1944). Ginger Rogers' character may be a successful magazine editor, but that doesn't mean that she's emotionally stable. Her father-complex drives her toward men with equally large mother-complexes, creating incompatibility and an emergency trip to the psychiatrist's couch. A woman must be like a man in order to succeed in business, according to *Lady in the Dark*, and thereby lose her place as a woman. Her need for fulfillment is only achievable through fantasy, as the outrageous excessiveness of the film takes her through the Dali-like dream scape of the subconscious.¹⁵⁸ (Toth 2008)

De este modo, a partir de los años 50 el tipo de mujer preferido por el cine va a ser en esencia muy diferente de la periodista ingeniosa y resuelta de los 30. El nuevo paradigma femenino está encarnado sobre todo por mujeres hermosas como Marilyn Monroe y Elizabeth Taylor. “One of the few constants during the decade was the direction women were heading: backward”¹⁵⁹ (Rosen, Popcorn Venus. Women, movies and the American dream 1973, 259). Conseguir un marido se convierte en una de las principales preocupaciones de las mujeres dentro y fuera de la pantalla, ya que la población femenina, al menos en Estados Unidos, supera a la masculina y, además, las mujeres se casan mucho antes, la mayoría a los 19 años (Rosen, Popcorn Venus. Women, movies and the American dream 1973, 259). De este modo, muchas comedias de la época giran en torno a estas preocupaciones, aparcando la dimensión profesional o cualquier otro ámbito. Aunque el número de periodistas representadas por el cine en esta década se mantiene casi estable, con 27 títulos estrenados en España entre 1950 y 1959, su protagonismo es mucho menor en estas películas que en las contabilizadas en décadas anteriores.

Así, por ejemplo, entre los filmes más importantes de esos años en la historia del periodismo visto por el cine figura *Scandal Sheet* (Trágica información), (Phil Karlson, 1952), en la que los protagonistas son hombres y la representación femenina se reserva para un personaje secundario – Julie Allison, interpretada por Donna Reed–; algo similar sucede en *While the City Sleeps* (Mientras Nueva York duerme), (Fritz Lang, 1956), en la que de un numeroso grupo de personajes relacionados con el periodismo sólo un personaje menor –Mildred Donner (Ida Lupino)– está interpretado por una mujer, así como en *Beyond the Reasonable Doubt*

¹⁵⁸ Tradicionalmente, los cineastas se han sentido muy cómodos tratando el tema de la frigidez. La mujer que tenía éxito en un mundo de hombres no podía ser normal, de acuerdo con películas como *Lady in the Dark* (1944). Que el personaje de Ginger Rogers sea la exitosa directora de una revista no significa que sea emocionalmente estable. Su complejo paterno la empuja hacia hombres con un complejo materno similar, creando incompatibilidad y viajes de urgencia al diván del psiquiatra. Una mujer debe ser como un hombre para tener éxito en los negocios, de acuerdo con *Lady in the Dark*, lo que implica perder su lugar como mujer. Sus necesidades son alcanzables sólo a través de la fantasía, de tal modo que los vergonzosos excesos del filme la llevan a través de unos escenarios dalinianos como escape de su subconsciente. (Toth 2008)

¹⁵⁹ “Una de las pocas constantes de la década era la dirección hacia la que se dirigían las mujeres: hacia atrás” (Rosen, Popcorn Venus. Women, movies and the American dream 1973, 259).

(Más allá de la duda), (Fritz Lang, 1956), en la que de nuevo la “cuota” femenina corresponde a un papel secundario –Susan Spencer (Joan Fontaine), la hija del dueño del periódico que se hace cargo del mismo a la muerte de éste y que logra conservar el control sobre la línea editorial durante tres minutos de película.

Las protagonistas se reservan para títulos en los que el elemento romántico es decisivo como *Beloved infidel* (Días sin vida), (Henry King, 1959), *Another time, another place* (Brumas de inquietud), (Lewis Allen, 1958) o *The Teacher's Pet* (Enseñame a querer), (George Seaton, 1958). En esta última se reflexiona sobre si el periodismo es enseñable a través de una formación ortodoxa o si se trata, más bien, de un oficio que se aprende con el trabajo y que requiere dones innatos como el traído y llevado “olfato”. Es ella, Erica Stone (Doris Day), la que representa la formación académica, frente a la imagen tradicional del periodista encarnado por James Gannon (Clark Gable). Y como no podía ser de otro modo, la confrontación inicial entre ambos personajes termina por convertirse en amor.

Por otra parte, como ya se vio en el capítulo anterior (ver página 66), en esta misma década en España una película ambientada en la Escuela de Periodismo de Barcelona plantea si las mujeres pueden ejercer dicha profesión. Caroline Graham Austin encuentra que en el periodo comprendido desde mediados de los años 40 hasta mediados los 60, las mujeres que aparecen trabajando como periodistas en las películas lo hacen sobre todo para proteger algo típicamente americano y/o tradicional, dentro del espíritu patriarcal de dicho periodo (Austin 1996, 40-41). Tal es el caso de Mary Peterman (Jane Wyman),¹⁶⁰ que pelea en *Magic Town* (Ciudad mágica), (William A. Wellman, 1947)¹⁶¹ para conseguir mejoras en su ciudad desde su puesto como editora y redactora del periódico local *Dispatch* o, asimismo, de Prudence Webb (Claudette Colbert) en *Texas Lady* (Tim Whelan, 1955).¹⁶²

En los años 60 la popularidad de los periodistas en el cine decae de forma considerable, lo que incluye también a las periodistas. Courson sólo encuentra cinco películas estrenadas entre 1960 y 1974 en las que aparezcan reporteras en roles destacados, mientras que yo he localizado trece títulos estrenados en España entre 1960 y 1969 con periodistas en papeles protagonistas o secundarios importantes,¹⁶³ si bien ninguno de ellos tiene el trabajo en los medios de comunicación como tema central. Al contrario de lo que suele suceder con los periodistas representados en el cine, que acostumbran a ser contemporáneos de la fecha de estreno del filme, dos de los personajes más destacados de este periodo se sitúan a finales del siglo XIX y principios del XX y se corresponden a la tipología que aquí se bautiza como “Eva moderna”, a la que se le dedica un apartado más adelante (ver página 144).

2.1.3 Novias o malvadas: el inicio del rechazo a las periodistas entre 1970 y 1990

En comparación con la década anterior, los años 70 representan el inicio de la recuperación en la representación cinematográfica de las periodistas. Entre 1970 y 1979 el número de

¹⁶⁰ En cualquier caso, la película incluye el elemento romántico como ingrediente principal de su trama, al tiempo que apoya el poder de la prensa a la hora de promover cambios sociales positivos para la comunidad.

¹⁶¹ No se estrenó en cine en España.

¹⁶² Tampoco fue estrenada en cine en España.

¹⁶³ Courson hace un estudio conjunto de 1960 a 1974 porque su trabajo se publica en 1975, pero aquí parece más lógico proseguir con un recorrido por décadas.

títulos con presencia de mujeres periodistas aumenta hasta 24, que constituyen un heterogéneo puñado de filmes en los que conviven personajes y géneros diversos. Así, aparecen mujeres periodistas en películas de terror y aventuras (en estas últimas desempeñando a menudo el papel de objeto de deseo o interés romántico del protagonista), así como reporteras más o menos comprometidas con causas diversas pero en principio presentadas como personajes blandos o superficiales que necesitan el concurso de los hombres para reorientar sus vidas y/o sus actividades profesionales. Al mismo tiempo, en los años 70 aparece también por primera vez una periodista ambiciosa, despiadada y sin escrúpulos que sirve de claro antecedente para el estereotipo que se consolidará en la década de los 90.

El contexto político y social en el que se producen estas películas está definido por el auge en Estados Unidos del movimiento feminista y de las conquistas aparejadas al mismo. En 1973 se aprueba por primera vez en el Congreso y el Senado estadounidense la enmienda a la Constitución en virtud de la cual se garantizaba la igualdad de derechos ante la ley sin discriminación por razón de sexo, ratificada asimismo por treinta Estados. Los avances del movimiento feminista fueron acompañados de una creciente oleada de fuerzas anti-feministas que lograron que la aprobación de la enmienda antes citada en los Estados que no la habían incorporado en un primer momento, se detuviese por completo en 1982. Aún así, en la década de los 70 se viven importantes avances como la apertura a las mujeres de colegios reservados hasta entonces a los hombres, la introducción de los estudios de la mujer como sujeto académico, la legalización del aborto, la aparición de planes de control de natalidad, la toma de conciencia de las mujeres sobre sus cuerpos y su sexualidad, etcétera (Austin 1996, 70).

En respuesta a todo esto, esta década no es en exceso benevolente con las mujeres que trabajan en los medios de información que, a grandes rasgos, o bien son ingenuas y superficiales o bien desempeñan papeles tan secundarios que sus personajes apenas quedan definidos, funcionando así más como una nota de color en las películas. La única salvedad la constituye la muy negativa Diana Christensen (Faye Dunaway) en *Network* (Network, un mundo implacable), (Sydney Lumet, 1976), una película cuya fecha de lanzamiento coincide, según Austin, con el momento en que los movimientos anti-feministas empiezan a conseguir una fuerza significativa (Austin 1996, 70).

La actitud de la época hacia las periodistas queda reflejada de manera simbólica en la actualización de personajes realizada en el *remake* cinematográfico de 1973 de la película *Lost Horizon* filmada por Capra en 1937, ya que en la versión más moderna el personaje de la prostituta es reemplazado por una fotógrafa de *Newsweek*, adicta a las drogas y con tendencias suicidas (Ness, From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography 1997, 513). Austin opina, asimismo, que los personajes de periodistas de esta década muestran una “astounding lack of morality in pursuit of their careers”¹⁶⁴ (Austin 1996, 70), reflejando de este modo una decidida reacción en contra de los avances por los que las mujeres luchaban en paralelo en el mundo real.

¹⁶⁴ “Sorprendente falta de moralidad en el ejercicio de sus carreras” (Austin 1996, 70).

En lo que a la representación cinematográfica del periodismo se refiere, la década de los 70 se caracteriza por ser la de las “películas de conspiración”, pero aunque en alguna aparecen mujeres periodistas –*Capricorn One* (Capricornio Uno), (Peter Hyams, 1978) o *The Parallax View* (El último testigo), (Allan J. Pakula, 1974)¹⁶⁵– en todas ellas desempeñan un papel secundario, por no mencionar que en la película clave de la década (y de la historia del periodismo cinematográfico), no aparece ni una sola periodista digna de mención. Se trata de *All the president's men* (Todos los hombres del presidente), (Allan J. Pakula, 1976).

De hecho, de las once películas que tienen como tema central el periodismo en la década de los 70 sólo aparecen mujeres en dos y, por añadidura, en la única en la que desempeñan uno de los papeles principales se trata del personaje tan negativo referido con anterioridad. Es *Network*, también encuadrable dentro de los filmes de “conspiración”, en la que Faye Dunaway interpreta a Diana Christensen, directora de programas de la cadena y uno de los primeros personajes en encarnar la deshumanización y la corrupción del medio televisivo. Christensen constituye una especie de adelanto a su tiempo y sirve de anticipo para los estereotipos que la década de los 90 hará populares. Que se trate de una mujer no parece casual:

She is depicted as chilly, asexual, and on the verge of hysteria. Conspiracy tales are particularly prone to embrace a “masculinist version of liberal individualism”, seeing all types of social controls “as *feminizing* forces” that “violate the borders of the autonomous self”, a vision similar to the outlaw’s fear of women as domesticators. It was not without cause that one feminist critic branded Diana Christensen the “Great American Bitch”.¹⁶⁶ (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 126)

La presentación del personaje de Diana Christensen en el guión original es bastante significativa, ya que se refiere a ella como el mejor culo jamás visto en un jefe de programación (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 125).

Por otra parte, esta época también muestra a periodistas implicados con distintas causas sociales. Así, las preocupaciones ecológicas atraviesan varias de las películas de la década, ya sea tratadas de forma realista, como la amenaza nuclear de *The China Syndrome* (El Síndrome de China), (Jeff Bridges, 1979), ya de una forma más fantasiosa como el terrorífico escenario de animales enloquecidos por culpa del agujero de la capa de ozono que presenta *Day of the Animals* (El día de los animales), (William Girdler, 1977), bien como idílico trasfondo como ocurre en *The Electric Horseman* (El jinete eléctrico), (Sydney Pollack, 1979), tres cintas en las que las tres mujeres periodistas que aparecen son todas ellas reporteras de televisión, otra de las grandes novedades de la década.

¹⁶⁵ Paula Prentiss interpreta en esta película a Lee Carter, la desequilibrada ex amante del protagonista Joe Frady (Warren Beatty), cuya muerte pone a éste en la pista de la conspiración que finalmente acabará costándole también su propia vida, en una película bastante negra y pesimista inspirada en el asesinato del presidente Kennedy. Un detalle anecdótico es que en el doblaje al castellano de la película Lee Carter es aludida como “señora Carter”, mientras que en la versión original el mismo personaje se refiere a ella con un claro “Miss Carter”, es decir, “señorita Carter”.

¹⁶⁶ Aparece retratada como fría, asexuada y al borde de la histeria. Los relatos de conspiración son particularmente propensos a asumir una “versión masculinizante del individualismo liberal”, interpretando todas las formas de control social como “fuerzas *feminizantes*” que “traspasan las fronteras de la autonomía personal”, un planteamiento similar al temor de los forajidos a las mujeres como domesticadoras. No sin razón, una crítica feminista etiquetó a Diana Christensen como “la gran puta americana”. (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 126)

En dos de ellas el protagonismo recae en Jane Fonda, una actriz que pese a su imagen pública de activista comprometida y sensibilizada con distintas causas, interpreta a dos personajes blandos y superficiales cuya actitud y planteamientos vitales cambian para mejor, al menos en *The China Syndrome*, gracias a la influencia de sus compañeros varones.

Although Fonda may have developed a public image as a supporter of feminist and liberal political causes, in both this film and *The China Syndrome* she plays rather naïve characters. Here she portrays the journalist as a whining type who complains about breaking a nail when she has to change a tire.¹⁶⁷ (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 552)

Howard Good ha percibido, en este y en otros filmes de la época y de la década siguiente, un ataque constante a las mujeres que desarrollan una carrera profesional. Al igual que ocurría muchos años antes en *Platinum Blonde* (ver página 134), la reportera Hallie parece recuperar su “esencia femenina” tras una noche de sexo con el cowboy interpretado por Robert Redford y, en consecuencia, a la mañana siguiente, le sirve solícita el desayuno. “Sex on the ranges with a cowboy has returned her to woman’s natural state, which, at least as the film envisions it, is maternal and servile”¹⁶⁸ (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 131).

Jane Fonda también da vida a una periodista en *Tout va Bien* (Todo va bien), (Jean-Luc Godard, 1972), en la que se convierte en la corresponsal en París de una emisora de radio norteamericana. Se trata, en este caso, de un personaje algo más complejo, pero tampoco demasiado positivo, a través del cual el director galo plantea la relación entre los medios y la realidad.

Toda la película puede ser considerada como un travelling en el tiempo, no en el espacio. Empieza con la producción de mercancías y acaba con el consumo de mercancías. Entre ambos están los media, la distribución. El personaje de Jane es el de una periodista, vende ideas. Yves interpreta a un publicista, alguien que vende mercancías directamente. (Reflexiones de Jean-Luc Godard en (Kolker 2000))

De esta década es también la primera gran superproducción cinematográfica a partir del héroe del comic Superman, en la que aparece un personaje femenino muy destacado, la intrépida Lois Lane (Margot Kidder) (ver página 141).

En los años 80 empieza a dispararse el número de películas con personajes femeninos de periodistas, una evolución que continuará en los años 90. Entre 1980 y 1990 se estrenan en España 54 películas en las que las profesionales de la información desempeñan un papel destacado. De nuevo el número no implica una visión más positiva, ya que el panorama resulta bastante similar al trazado en los 70. “This disheartening characterization did not recede in films from the 1980s and 1990s featuring female journalists, but rather gained new force, perhaps due to an anti-feminist backlash that arose in response to the gains women made in the 1960s

¹⁶⁷ Aunque Fonda había desarrollado una imagen pública por su apoyo a las causas feministas y liberales, tanto en esta película como en *The China Syndrome* interpreta a unos personajes bastante simples. La periodista a la que da vida aquí es de las que lloriquean y se quejan por romperse una uña cuando cambian una rueda. (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 552)

¹⁶⁸ “Mantener relaciones sexuales en una pradera con un vaquero la ha devuelto a su estado natural como mujer, que, de acuerdo con la visión sostenida por el film, es servil y maternal” (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 131).

and '70s'"¹⁶⁹ (Austin 1996, 95). De este modo, en los 80 se contabiliza un notable incremento del número de periodistas en títulos de terror y acción, la presencia de pocas mujeres (y general en papeles secundarios) en películas en las que el periodismo es el tema principal y tan sólo un par de retratos destacables e influyentes: uno negativo (Sally Field (Megan Carter) en *Absence of Malice* (Ausencia de malicia), (Sydney Pollack, 1981) y el otro, con luces y sombras, representando el conflicto entre la vida profesional y la vida privada y su coste para las mujeres: Jane Craig (Holly Hunter) en *Broadcast News* (Al filo de la noticia), (James L. Brooks, 1987).

Absence of Malice es una pesimista vuelta de tuerca sobre el tema del periodismo de investigación presentado unos años antes en *All the President's Men*. Como señala Mark Bowden, el film muestra que lo que el público recibe como una gran historia de investigación con frecuencia no es más que el resultado de una filtración interesada por parte de los que ejercen el poder (Bowden 2004). El mito del reportero heroico se cambia aquí por la imagen de una prensa arrogante y destructiva (Ehrlich, Journalism in the movies 2004, 136). Lo que resulta más significativo en este estudio es que este cambio de actitud del cine hacia los medios incluye la transformación de los dos reporteros en una mujer periodista, cuya falta de respeto a los principios básicos de la profesión constituye la base de la historia. Aunque son pocos los autores que la han leído en esta clave, para Good la película no trata sobre un periodista incompetente sino sobre una *mujer* periodista incompetente. "Her femaleness –what it means, where it belongs, how it expresses or doesn't express itself– is the central issue in the film"¹⁷⁰ (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998, 120).

Las reflexiones más habituales con respecto al filme giran sobre la falta de ética profesional del personaje de Megan Carter (Sally Field), un asunto lo bastante llamativo como para dar pie al prolijo análisis que constituye uno de los capítulos del volumen colectivo *Journalist Ethics goes to the Movies*, en el que se repasa cómo Carter publica información sin confirmar, utiliza un micrófono oculto cuando va a hacer una entrevista, mantiene relaciones íntimas con su fuente e incluso hace pública información confidencial que conduce al suicidio a la joven que se la reveló (Stocking 2008, 51-53).

Según Good, sin embargo, es importante también el hecho de que Megan actúe como un hombre: jura, bebe y toma la iniciativa sexual, lo que, según este autor, rompe la barrera entre los sexos y constituye la razón final por la que la película la castiga. En este sentido, Sally Field se presenta como la antecesora de otro de los estereotipos dominantes en los años 90 en el que, como se verá, el cine muestra un enorme empeño en reorientar a las mujeres que han abandonado su "esencia femenina" y se comportan como varones. Entre los elementos más importantes del filme que dan pie a este retrato figura su relación sentimental y sexual con su fuente de información, Gallagher (Paul Newman), situación que, por otra parte, no se condena en absoluto a pesar de que viola una de las reglas básicas de la ética periodística en el mundo real.

¹⁶⁹ "Esta descorazonadora caracterización no se desvaneció en las películas que en los 80 y los 90 retrataron a mujeres periodistas, sino que más bien cobró nueva fuerza, quizá debido a la violenta reacción antifeminista que apareció como respuesta a los avances conseguidos por las mujeres en los 60 y 70" (Austin 1996, 95).

¹⁷⁰ "Su femineidad –lo que está significa, de dónde procede, el modo en que se expresa o no se expresa– constituye el tema central del filme" (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998, 120).

All of the ethics codes warn journalists to avoid conflict-of interest situations where personal involvement might warp objectivity. Mr. Leudtke [*el guionista de la película*] said that it would have been meaningless and "showboaty" for Miss Carter to disqualify herself from the Gallagher story, but editors cite a colleague's maxim to the effect that reporters covering the circus must avoid romantic entanglements with the elephants.¹⁷¹ (Friendly 1981)

Sin embargo, en *Absence of Malice* Megan se presenta bajo una luz más positiva sólo mientras dura su relación con Gallagher, el inicio de la cual Good interpreta como una violación simbólica a través de la que el viril hombre interpretado por Paul Newman pone en su sitio a la mujer masculinizada a la que da vida Field.

None of the reviewers seems to have recognized as a rape the scene where an explosive Gallagher hurls Megan to the floor, jumps on top of her, and hisses in her ear, but that is essentially what it is, right down to her torn blouse and exposed flesh. (...) Significantly, Megan and Gallagher begin their romance after the rape scene. His primal violence batters her into submission, redefines her, caveman-style, as his property.¹⁷² (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 121)

Mucho más positiva es la productora de informativos interpretada por Holly Hunter en *Broadcast News* (Al filo de la noticia), (James L. Brooks, 1987). Jane Craig es una profesional de éxito, seria y rigurosa en su trabajo, que ha mostrado desde niña un enorme tesón que ha acabado por situarla en un puesto de responsabilidad en la cadena de televisión para la que trabaja. El film presenta a Jane Craig como un personaje activo en todos los sentidos, capaz de tomar la iniciativa sexualmente (en términos positivos, a diferencia de lo que ocurría en *Absence of Malice*) y con una ética profesional incontestable.

Tal y como apunta Linda A. Detman, se trata de un retrato que juega a la inversión de roles sexuales buscando complacer a un público potencial de clase media-alta y profesional (Detman 1993, 10). Todo ello no excluye sin embargo el hecho esencial de que el mensaje final de la película en relación con el personaje de Craig es el de que las mujeres tienen que elegir entre tener una carrera o una vida personal satisfactoria: "Having a career means not having a personal life (in conventional terms, i.e., marriage, children), but choosing a career will, in addition to being a denial of essence of womanhood, turn you into a celibate basket case"¹⁷³ (Detman 1993, 6).

Austin interpreta este personaje bajo una luz más positiva, entendiendo que el filme sitúa a Jane no sólo como el personaje más poderoso del trío protagonista, sino que además la pre-

¹⁷¹ Todos los códigos éticos advierten a los periodistas de la necesidad de evitar situaciones en la que se plantee un conflicto de intereses porque se genere una implicación personal que pueda minar su objetividad. Mr. Leudtke [*el guionista de la película*] dijo que carecería de sentido y constituirá un simple gesto de cara a la galería que Miss Carter se vetara a sí misma en la historia de Gallagher, pero los directores citan la máxima de un colega al respecto según la cual un reportero que cubra información circense debe evitar enredos románticos con los elefantes. (Friendly 1981)

¹⁷² Ninguno de los críticos parece haber reconocido como una violación la escena en la que un explosivo Gallagher arroja a Megan al suelo, salta sobre ella y sisea en su oído, pero eso es lo que es en esencia, justo bajo su blusa desgarrada y su carne expuesta (...) De manera significativa, Megan y Gallagher empiezan su romance tras la escena de la violación. Esta violencia primaria la coloca bajo la sumisión, la redefine, al estilo del hombre de la caverna, como propiedad masculina. (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 121)

¹⁷³ "Tener una carrera implica renunciar a disfrutar de una vida privada (en términos convencionales, matrimonio, niños, etc.), pero, además, elegir tener una carrera, además de ser una negación de la esencia de ser mujer, te convertirá en una solterona sin remedio" (Detman 1993, 6).

senta como esencialmente satisfecha con su vida y segura de las decisiones que toma, incluso a pesar de la soledad desde la que afronta la llegada de los temidos 40 (Austin 1996, 111).

A modo de resumen, el siguiente gráfico ofrece un panorama general de la evolución de la representación de las periodistas como personajes principales entre 1928 y 1989 a través de 185 películas estrenadas en España, así como de la distribución por géneros cinematográficos de dichos títulos, lo que permite hacerse una idea global de la evolución a lo largo del siglo.

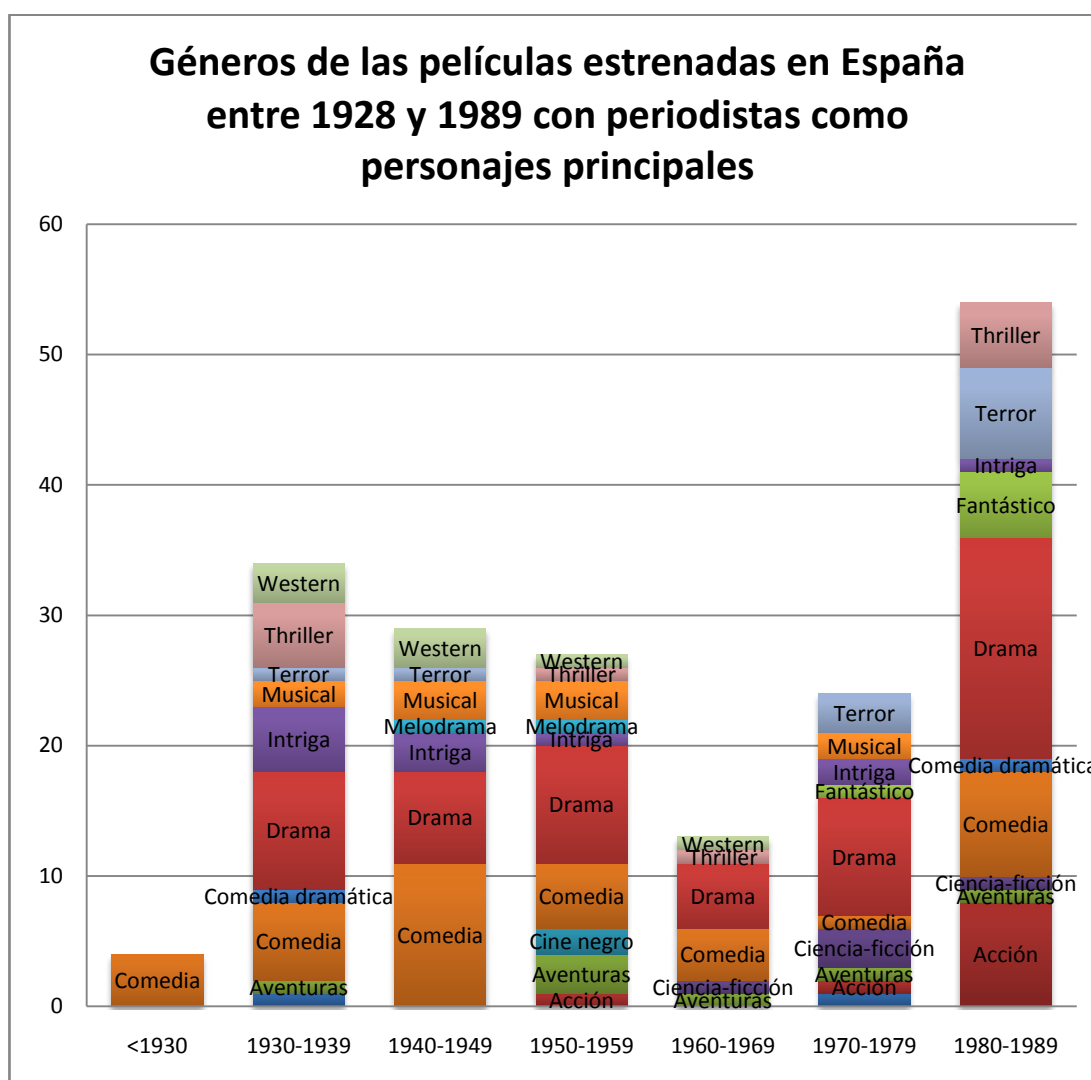


Gráfico 2-1. Distribución por décadas y género de las películas estrenadas en España entre 1928 y 1989 con mujeres periodistas como personajes principales. Fuente: elaboración propia

2.2 Esbozo de una tipología de mujeres periodistas en el cine

El único estereotipo de mujer periodista definido hasta el momento por los escasos autores que han estudiado la materia es el de la *sob sister*. Sin embargo, al igual que sucede con los periodistas varones, el cine no se ha limitado a ofrecer un retrato monolítico de la periodista, sino que ha ido creando distintos perfiles que resultan difícilmente encuadrables en una única categoría. Por ello en este capítulo se aborda un intento de avanzar hacia una tipología de mujeres periodistas en el cine del siglo XX, centrándose en particular en los modelos existentes

hasta los años 80. De este modo, falta en este recorrido el que será el estereotipo central de los años 90, el de la periodista ambiciosa y sin escrúpulos, dispuesta a cualquier cosa por triunfar en su profesión, dado que este personaje, cuyas raíces se encuentran, como ya se comentó, en los años 80 y en especial en *Network*, será abordado en detalle en el capítulo 6 de esta tesis.

2.2.1 Mujeres desubicadas y *sob sisters*

Entre los años 30 y 40, el cine de Hollywood va a alumbrar un subgénero cinematográfico muy concreto denominado, en inglés, *screwball comedy* (comedia de enredo). Se trata de un tipo específico dentro de la comedia romántica en la que “los personajes siguen patrones de comportamiento inesperados, impredecibles y poco o nada convencionales” (Echart 2005, 20) y en el que se combinan elementos como la sofisticación y la excentricidad.

Uno de los elementos que dio origen a este tipo de comedias fue el enorme cambio que sufre la imagen y la participación de la mujer en la sociedad estadounidense en el periodo de entreguerras. Aunque la crisis del 29 va a hacer mella en esta evolución social, propiciando una vuelta al conservadurismo y a los roles más tradicionales, las protagonistas de las *screwball comedies* van a heredar los atributos de las mujeres de los años 20, respondiendo al prototipo de la “nueva mujer”, encarnado por la *flapper*.

In three significant areas, the screwball women protagonists perpetuated the attributes of the flapper: her personality and behavior, her participation in the paid labor force, and her more egalitarian relationship with men.¹⁷⁴ (Olsin Lent 1995, 317)

Entre otras características, este tipo de chicas hace gala de una notable vitalidad, espontaneidad y libertad que les permiten acceder a actividades y costumbres tradicionalmente masculinas. A estos aspectos más vinculados con el ocio se une, como indicaba Olsin en el párrafo anterior, la dimensión profesional. De este modo, muchas protagonistas de este tipo de películas corresponden al tipo de las *working girls*, chicas solteras que ejercen como escritoras, secretarias, trabajadoras en la fábrica y, por supuesto, periodistas como actividades previas al matrimonio.

En su estudio sobre la comedia romántica de Hollywood de estos años, Pablo Echart afirma que uno de sus principales atractivos es su reconocimiento de la igualdad entre hombres y mujeres (Echart 2005, 267 y 268). En su opinión, además, cuando las protagonistas ejercen una actividad profesional, si bien es probable que la trabajadora pronto sea “redimida de su condición” (273) y, en todo caso, quede claro que no se trata de una chica corriente, la *screwball* da a entender que “la mujer y el hombre comparten una posición similar en las esferas de lo público y lo privado, que ni una ni otra corresponde en exclusiva a uno de los sexos, sino que ambas deben ser compartidas”.

Aunque es cierto que las heroínas de este tipo de películas se caracterizan por su fuerte determinación y por ser inteligentes y atractivas, algunos autores discrepan al respecto en lo fundamental, esto es, en su afirmación de que “la comedia *screwball* dio un importante paso a

¹⁷⁴ En tres ámbitos significativos, las protagonistas de las comedias de enredo perpetúan los atributos de la flapper: su personalidad y comportamiento, su participación en actividades laborales retribuidas y una relación más igualitaria con los hombres. (Olsin Lent 1995, 317)

favor de la imagen de la mujer al permitirle realizar sus conquistas –amorosas y a veces profesionales- fuera del espacio –físico o mental- de la alcoba, y gracias a unos atributos que no se fundamentan en la sensualidad” (Echart 2005, 247).

En realidad, en estas películas muchas veces lo que hacen es refrendar la idea de que es en el hogar donde la mujer debe estar y mostrar como un disparate, como una excepción o como una excentricidad pasajera, su trabajo fuera del ámbito doméstico. “Although married women were increasingly working, the ideology of the period, expressed in the films and popular literature of the 1920s, never fully supported their presence in the work force. Despite these economic realities, public rhetoric strongly supported women’s traditional role as homemaker”¹⁷⁵ (Olsin Lent 1995, 138). También en el periodismo, al menos en el cine, las mujeres tenían que ser capaces de demostrar su valía para ejercer dicha profesión al tiempo que mantenían su deseo de una vida “normal” para una mujer. (Galerstein 1989, 203)

In these films, the women are certainly strong, smart and capable enough to take care of themselves and those around them when necessary, but are still primarily domestically oriented helpmates who want nothing more than to stand by their men and subordinate their desires to their lovers’ ambitions. These women, shown as crackerjack reporter for the majority of the narratives, ultimately decide to pursue the American Dream of male dominance and female acquiescence in a romantic partnership. The women onscreen, like women across the country, were acting out roles that prescribed what they were allowed and expected to be.¹⁷⁶ (Austin 1996, 9)

Echart atribuye esta clase de planteamiento a un tipo específico de comedia, la *boss-lady comedy*, en la cual, según explica, la valía profesional de la protagonista, demostrada en empleos de alta responsabilidad y prestigio, sí genera un conflicto de pareja cuya solución pasa por el abandono, por parte de la mujer, de dicha actividad (Echart 2005, 283).

Tess Harding (Katherine Hepburn) constituye un ejemplo de ello en *Woman of the year* (La mujer del año), (George Stevens, 1942). A grandes rasgos, Harding responde a las características básicas de muchos de los personajes a los que dio vida la actriz a lo largo de su carrera: una profesional exitosa, refinada, culta y de buena familia, decidida y con frecuencia alocada, todo o parte de lo cual termina por provocarle un conflicto con su pareja que tiende a resolverse con una declaración de intenciones orientada a pulir algunos de los rasgos más exagerados de su personalidad.

Este perfil va a funcionar muy bien, en términos de taquilla, con Spencer Tracy como antagonista. No en vano el actor representa la otra cara de la moneda: la vitalidad e impaciencia de Hepburn se contraponen a la tranquilidad y cachaza de Spencer Tracy; frente a la juven-

¹⁷⁵ 2 Aunque las mujeres casadas se incorporaban de manera creciente al ámbito laboral, la ideología de este periodo, expresada en las películas y la literatura popular de los años 20, nunca apoyó del todo su presencia en el trabajo. A pesar de la realidad económica, la retórica pública apoyaba de manera muy poderosa el rol tradicional de la mujer como ama de casa” (Olsin Lent 1995, 138).

¹⁷⁶ En estas películas, las mujeres son en efecto fuertes, inteligentes y suficientemente capaces de cuidarse a sí mismas y a aquellos que las rodean si es necesario, pero están todavía principalmente orientadas a convertirse en compañeras en el ámbito doméstico que no desean otra cosa que permanecer junto a sus hombres y supeditar sus deseos a las ambiciones de sus amantes. Estas mujeres, que en la mayoría de las películas aparecen como excelentes reporteras, deciden en último término perseguir el sueño americano de la dominación masculina y la aquiescencia femenina en una relación romántica. Las mujeres de la pantalla, como las mujeres de todo el país, estaban representando papeles que dictaban lo que se les permitía y esperaba que fuesen. (Austin 1996, 9)

tud de ella, él aporta la madurez; ella es refinada mientras que los gustos de él son un tanto vulgares... Incluso en lo físico son contrapuestos: ella muy delgada; él de complexión fuerte, mucho más “estable”. Una exitosa pareja cinematográfica que nace en este film y que se mantendrá a lo largo de nueve títulos.

Varias de las películas protagonizadas por Hepburn y Tracy entre 1942 y 1967¹⁷⁷ se encuadran en una especie de subgénero¹⁷⁸ para el que Santley Cavell acuñó el término “comedias enredo matrimonial”, al que también pertenece *His Girl Friday* (Luna Nueva), (Howard Hawks, 1942). En ellas la pareja protagonista se encuentra con un obstáculo que le lleva a una ruptura que al final supera, tras la que la pareja, reunida, es aún más fuerte que antes (Cavell 1999, 12). En este caso el obstáculo a salvar es la excesiva pasión de Harding por su trabajo.

Pese a la consabida advertencia de los créditos iniciales de que cualquier parecido entre los personajes del film y la vida real es mera coincidencia, Tess Harding está inspirada en la periodista Dorothy Thompson (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 54), cuya columna “On the Record” se publicaba en doscientos periódicos sindicados, lo que suponía una circulación de más de ocho millones de ejemplares, una audiencia enorme a la que hay que sumar a los seguidores de sus comentarios radiofónicos, emitidos por la NCB y seguidos por cinco millones de norteamericanos (Edwards 1998, 89).

Para presentarnos al personaje de Harding, el film opta por un recurso muy económico: una serie de titulares de prensa sirven para vincularla con su profesión, dar idea de su importancia en el panorama periodístico, ubicarlo ideológicamente y, a continuación, definir su relación antagónica inicial con Stephen Craig (Spencer Tracy). La película empieza por proporcionar un resumen de la trayectoria profesional de ella a través de sus experiencias como corresponsal de guerra, una entrevista a Churchill, su enorme influencia sobre la opinión pública y su manifiesta oposición a Hitler. Al lado de tan impresionante currículum, un titular, bajo el que figura la firma de Sam Craig, reza que los Yankees no perderán.

El retrato de Tess Harding la sitúa en un difícil equilibrio entre lo profesional y lo personal, entre la admiración y el ridículo, pero constituye aún así una de las periodistas más positivas, si no la que más, que ha dado el cine. “Tess Harding is the most transgressive journalist in the cinema. Not only is she ambitious, cultured and passionate about her work. She is more ambitious, more cultured and more passionate about her work than her husband”¹⁷⁹ (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 233). El personaje tiene, no obstante, una cara negati-

¹⁷⁷ Aparte de la ya mencionada *Woman of the year*, Tracy y Hepburn aparecieron juntos en *Keeper of the flame* (Cukor, 1942), en la que Tracy interpreta de nuevo a un periodista y que tampoco se estrenó en cine en España; *Without Love* (Bucquet, 1945); *The Sea of Grass* (Kazan, 1947); *State of the Union* (Capra, 1948), que tampoco se estrenó en cine en España; *Adam's Rib* (Cukor, 1949); *Pat and Mike* (Cukor, 1952), otra que no llegó a la gran pantalla española en su momento; *Desk Set* (Lang, 1957), en la que la trama se traslada al departamento de noticias de una cadena de televisión y, por último, *Guess Who's Coming to Dinner* (Kramer, 1967), en la que Tracy interpreta a un editor.

¹⁷⁸ Orit Kamir llega incluso a proponer que las películas de Tracy-Hepburn constituyen un subgénero específico (Kamir, *Framed: Women in Law and Film* 2006, 148).

¹⁷⁹ “Tess Harding es la periodista más transgresora que ha dado el cine. No sólo es ambiciosa, cultura y apasionada por su trabajo sino que es más ambiciosa, más culta y más apasionada por su trabajo que su marido”. (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 233)

va bastante obvia, ya que estos rasgos van acompañados por una enorme frialdad y egoísmo que se ponen de manifiesto en numerosas situaciones a lo largo del filme pero, sobre todo, en el episodio de la adopción del niño refugiado griego que desencadenará la crisis de su matrimonio.

Aunque el final de la película plantea cierta ambigüedad, lo cierto es que tras una breve y fracasada tentativa de convertirse en ama de casa y esposa ideal, Tess Harding y Stephen Craig parecen emprender un camino en busca del difícil equilibrio entre la pasión profesional de ella y las demandas de la vida en pareja.

En cuanto a la evolución de la imagen de las periodistas a lo largo del siglo, tanto Juan Carlos Laviana como Maxwell Taylor Courson consideran que *Designing Woman* (Mi desconfiada esposa), (Vicente Minelli, 1957) constituye una especie de secuela de *Woman of the year* (Laviana 1996, 319) (Courson 1976, 272). La evolución es bastante significativa si se tiene en cuenta que de reputada columnista internacional el personaje pasa a ser diseñadora de moda de éxito.

Aparte de esta peculiar manifestación del conflicto entre la vida privada y la vida profesional, la figura más característica de esta etapa es la de la *sob sister* (a la que Tess Harding no responde en lo esencial, aunque sí en lo accesorio), una mujer reportera en un mundo masculino que aporta a sus historias una fuerte carga de interés humano al mismo tiempo que se comporta como “uno más de lo muchachos”. La *sob sister* es resuelta y actúa con gran desenvoltura y desparpajo, posee una gran agilidad verbal, fuma, bebe y es la más entre los que más. Con frecuencia adopta versiones más masculinas de su nombre y un vestuario acorde con ese personaje que ella misma ha creado (Ness 1997, 72). “In the 1930s, sob sisters also underwent a form of masculinization, adopting male-associated names and ways of dressing designed to downplay their femininity that made them look more like one of the boys”¹⁸⁰ (J. Saltzman 2003, 4).

En cuanto a sus métodos de trabajo, no es raro que falseen su identidad para cubrir una información y su ética profesional no suele ser demasiado rigurosa (acorde con la de sus jefes y compañeros, por otro lado). Tras esta fachada no es difícil descubrir que en el fondo lo que casi siempre desea la *sob sister* es conseguir al hombre al que ama y abandonar esa agotadora pantomima de reportera ocurrente. “By the end of the film, most sob sisters, no matter how tough or independent during the film, would give up anything for marriage, children, and a life at home”¹⁸¹ (J. Saltzman 2003, 4), una opción que, para Saltzman, era la única posible en los años 30, ya que el público femenino hubiera desconfiado de una mujer que no pusiera su vida familiar por delante de todo lo demás. Este tipo de solución, que seguirá vigente durante muchos años (incluso llegando a aportar algún ejemplo en la última década del siglo, como se verá), sirve, como apunta Austin, para aportar una solución tradicional y cómoda para el públi-

¹⁸⁰ “En los 30, las periodistas sufrieron una forma de masculinización, adoptando nombres con reminiscencias masculinas y formas de vestir orientadas a disimular su femineidad y hacerlas parecer uno más” (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture* 2003, 4).

¹⁸¹ “Al final del filme, la mayoría de las *sob sister*, no importa cuán duras o independientes se hubieran mostrado a lo largo de la película, lo abandonaban todo por el matrimonio, los niños y una vida hogareña” (J. Saltzman, *Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture* 2003, 4).

co a una situación potencialmente ambigua que juega a revertir los roles atribuidos a hombres y mujeres (Austin 1996, 46). Este tipo de personaje prolifera sobre todo en la comedia y en títulos policíacos o de intriga, y en raras ocasiones protagoniza cintas dramáticas, un caso en el que el personaje se suaviza y pierde buena parte de sus rasgos, como le ocurre a Lulu Smith (Barbara Stanwyck) en *Forbidden* (Amor prohibido), (Frank R. Capra, 1932).

Ya que, como se dijo, el elemento romántico es con frecuencia fundamental en este tipo de historia, dentro de las convenciones cinematográficas surgidas en torno a este tipo de personaje figura la de que la periodista desarrolle una relación amorosa con el objeto de sus informaciones, como en *Meet John Doe* (Juan Nadie), (Frank Capra, 1941) o *Arise my love* (Adelante, mi amor), (Mitchell Leisen, 1941), y en la mayor parte de los casos que logre su objetivo (el hombre amado) y pueda así abandonar su trabajo: *Platinum Blonde* (La jaula de oro), (Frank Capra, 1931), (George Stevens, 1942) o *Mr. Deeds Goes to Town* (El secreto de vivir), (Frank Capra, 1936) entre otras.

Once the woman reporter has repented, she is allowed the happy ending typical of Capra's films, giving up the 'distorted' world of tabloid journalism to live an honest and sincere life with Deeds.¹⁸² (Ehrlich, Facts, truth, and bad journalists in the movies 2006, 510)

Aunque muchas de las *sob sister* son tratadas con alegría como “uno más”, algunas de las películas de este periodo abordan la resistencia de los colegas varones a admitir a una mujer en su entorno laboral y a considerarla igual de capaz que ellos. Tal es el caso de *Dance, Fools, Dance* en la que Bonnie Jordan (Joan Crawford) – después de que la quiebra de la Bolsa y la muerte de su padre los deje, a ella y a su hermano, en la ruina– rechaza una oferta de matrimonio¹⁸³ para aceptar un trabajo de verdad, un “trabajo de hombres” (*Dance, fools, dance*, 00:19:05), en un periódico.

Al principio, Jordan tiene que combatir la desconfianza de sus compañeros, pero la película la muestra intentando aprender con gran empeño y tesón mientras ve cómo el director corta sin piedad los textos que tanto trabajo le ha costado redactar. Tras publicar una exclusiva que incluye la muerte de su hermano, logra obtener el respeto de sus jefes y colegas, pese a lo cual decide abandonar el periodismo por razones que no quedan demasiado claras. La historia concluye con un forzado final feliz en el que el novio, arrepentido, le proclama su amor en la puerta de la Redacción.

La desconfianza de los colegas varones es más intensa aún en *Front Page Woman* (La que apostó su amor), (Michael Curtiz, 1935), en la que Ellen Garfield (Bette Davis) se enfrenta durante todo el filme a las críticas de su novio, reportero de un periódico rival que se niega a reconocer en ella a una verdadera periodista. Ness transcribe en su *From Headline Hunter to Superman* un diálogo de la película que resulta bastante revelador:

¹⁸² Una vez que la periodista se ha arrepentido, se le permite disfrutar del final feliz típico de las películas de Capra, abandonando el “distorsionado” mundo del periodismo sensacionalista para vivir una vida sincera y honrada con Deeds. (Ehrlich, Facts, truth, and bad journalists in the movies 2006, 510)

¹⁸³ Ness apunta que lo hace porque prefiere conservar su independencia (Ness 1997, 76) pero, en realidad, la escena muestra a las claras su disgusto al darse cuenta de que su novio le propone casarse con ella por compromiso pero que realmente no lo desea.

“I’m a reporter”
“No, you’re not. You’re just a sweet little kid whose family allowed her to read too many newspaper novels”.¹⁸⁴ (Ness, *From Headline Hunter to Superman*. A journalist filmography 1997, 135)

Tras muchas peripecias y dificultades, Ellen conseguirá firmar una exclusiva que además sirve para liberar a su crítico novio de la cárcel. Tras la hazaña él le reconoce por fin su habilidad profesional, que ya antes había proclamado ante el director de su periódico diciendo que Ellen figuraba entre los mejores “newspaperman”¹⁸⁵ que conocía. Esta afirmación, común a muchas películas de los 30 y los 40 –de hecho, Joe Saltzman apunta que “The highest compliment you can pay a female journalist is to call her ‘a newspaperman’”¹⁸⁶ (J. Saltzman 2003, 3)–, evidencia que el respeto a las mujeres como periodistas pasa por considerarlas como “uno más”. Así, en *Forbidden*, tiene lugar el siguiente diálogo entre Lulu Smith (Barbara Stanwyck) y Holland, su jefe, interpretado por Ralph Bellamy:

Holland: You’ll never make a newspaperwoman.
Lulu: Am I fired?
Holland: No, I still think you’ll make a newspaperman¹⁸⁷. (*Forbidden*, 00.55.00)

Por su parte, los colegas de Gallagher (Loretta Young) la ven como uno más, en especial su compañero Stew Smith (Robert Williams), del que ella está enamorada y que hace gala de una sorprendente ceguera al respecto de la identidad femenina de Gallagher y el amor que le profesa hasta casi el final de la película. Esta situación se hace expresa en el primer encuentro entre la joven reportera y la millonaria con la que Stew acaba de casarse, Anne Schuyler (Jean Harlow):

Anne Schuyler: You failed to mention that Gallagher was a very beautiful young girl.
Stew Smith: Gallagher?
Anne Schuyler: Yes, in fact, you failed to mention that Gallagher was a girl.
Stew Smith: I failed? Well, that’s funny. Isn’t that funny?
Anne Schuyler: Yes, isn’t it?
Stew Smith: Well, we never look at Gallagher as a girl.
Anne Schuyler: No? What do you look upon her as?
Stew Smith: Well, down at the office, we all just...Gallagher, that’s all.
Gallagher: You see, they all consider me just as one of the boys.
Anne Schuyler: Indeed? How interesting.
Gallagher: Yes, isn’t it?¹⁸⁸ (*Platinum Blonde*, 00:53:45 a 00:54:13,933)

¹⁸⁴ “Soy una reportera”. “No, no lo eres. Eres sólo una niña a la que su familia le permitió leer demasiadas novelas de sobre periodismo” (Ness 1997, 135).

¹⁸⁵ “Hombre periodista” en lugar de “mujer periodista” (newspaperwoman).

¹⁸⁶ El mayor cumplido que puede hacerse a una mujer periodista es llamarla “reportero” (J. Saltzman 2003, 3).

¹⁸⁷ **Holland:** Nunca serás una periodista.

Lulu: ¿Estoy despedida?

Holland: No, sigo creyendo que llegarás a ser un reportero. (*Forbidden*, 00.55.00)

¹⁸⁸ **Anne Schuyler:** Se te olvidó mencionar que Gallagher es una joven muy guapa.

Stew Smith: ¿Gallagher?

Anne Schuyler: Sí, de hecho se te olvidó mencionar que Gallagher era una chica.

Stew Smith: ¿Se me olvidó? Bueno, tiene gracia, ¿No tiene gracia?

Anne Schuyler: Sí, ¿la tiene?

Stew Smith: Bueno, no vemos a Gallagher como una chica.

Anne Schuyler: ¿No? ¿Cómo qué la veis, entonces?

De este modo, tal y como apunta Richard R. Ness, la película sugiere que en la profesión periodística las mujeres sí pueden alcanzar la igualdad con los hombres, pero sólo mientras estén listas a sacrificar su femineidad para ello (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 85).

Gallagher logra salirse con la suya y consigue que Stew deje de verla como a un reportero. La escena final, demoledora en la causa de la ción femenina y de la incorporación de la mujer al trabajo, la muestra en casa, ataviada con un mandil y sirviéndole café a Stew, mientras éste trata de escribir su obra de teatro.¹⁸⁹



Fotograma 2-1. La camaradería profesional entre hombres y mujeres sólo es posible si ella renuncia a su femineidad. Gallagher (Loretta Young) la recupera al final de *Platinum Blonde* sirviéndole café a Stew Smith (Robert Williams) mientras él trabaja

La idea de que las buenas periodistas merecen ser consideradas “hombres periodistas” y no “mujeres periodistas” va a aparecer recogida por el cine de forma explícita durante muchos años. Así, ya a mediados de los 50 también se define a sí misma como “newspaperman” (Ness 1997, 474) la fotoperiodista Caroline Gordon (Shirley Knight) en *Flight from Ashiya* (Patrulla de rescate), (Michael Anderson, 1954), mientras que la telefonista bebedora de cervezas de *It happened to Jane* (La indómita y el millonario), (Richard Quine, 1959) se considera con mucha (y ridícula) seriedad como “newspaperman” ante todo (*It happened to Jane*, 00:29:39).

Otro de los elementos habituales en relación con la presencia cinematográfica de las reporteras es que la película esté protagonizada por dos periodistas envueltos en una historia romántica (o susceptibles de estarlo) que trabajan en medios rivales. Era lo que ocurría en *Front Page Woman* y en *Platinum Blonde* y es también lo que sucede en *Headline Shooter* (La dama de la prensa), (Otto Brower, 1933), en la que Jane Mallory (Frances Dee) es una reportera de la *Gazette* que está prometida en matrimonio a Hal –interpretado por Ralph Bellamy, que anticipa así el papel de novio abandonado por resuelta periodista que interpretará años más tarde en *His Girl Friday* (Luna Nueva), (Howard Hawks, 1940)– y cuyos principios y prácticas profesionales chocan de lleno con los del operador de cámara Bill Allen (William Gargan). Bill trabaja para un noticiero cinematográfico y ridiculiza a Jane –a la que rebautiza del ya asumido “sob sister” a “slush sister”, esto es, “periodista sensiblera” – por tratar de ayudar a las víctimas de un terremoto que ambos van a cubrir. El novio de Jane la abandona al darse cuenta de que ésta nunca dejará su profesión y ella termina emparejada con Allen, a pesar de que su visión de la profesión es mucho más escrupulosa que la de él, que no duda en falsificar la información,

Stew Smith: Bueno, allí en la oficina, todos... es Gallagher, eso es todo.

Gallagher: Como ve, me consideran como a uno más de los chicos..

Anne Schuyler: ¿De verdad? Qué interesante.

Gallagher: Sí, ¿no le parece? (*Platinum Blonde*, 00:53:45 a 00:54:13,933)

¹⁸⁹ En la misma línea, aunque perteneciente a la década siguiente, la independiente, refinada y decidida Linda Gilman (Bette Davis) de *June Bride* decide, al final de la película, casarse con su compañero (y hasta ese momento subordinado) Cary Jackson (Robert Montgomery), lo que aparea que abandone su cargo como directora de la revista femenina *Home Life*, para la que trabajan ambos, y que literalmente se convierta en la porteadora de sus maletas. Como apunta Austin, su completa subordinación al reportero es mostrada por la película como algo plenamente satisfactorio para ambos y como un signo de fortaleza por parte de ella (Austin 1996, 49).

jugar la con las emociones ajenas y, en general, utilizar todas las tretas a su alcance para obtener una información más atractiva para el público (Ness 1997, 106).

También compiten en lo profesional los dos protagonistas de *Sob Sister* (Intrigas periodísticas), (Alfred Santell, 1931). Jane Ray (Linda Watkins) es una reportera de un periódico sensacionalista de Nueva York que inicia una relación con el también periodista Garry Webster (James Dunn), que trabaja para un periódico más serio. Ambos cubren la misma historia cuando Webster cree, erróneamente, que Jane le ha robado un documento que él prometió no publicar, ante lo cual la acusa de prostituirse a cambio de una exclusiva. Ofendida, ella rompe con él y recupera el trabajo que antes había abandonado en el diario sensacionalista, lo que la lleva a vivir una serie de peripecias que culminan con su reconciliación con Garry, que termina en boda.

The notion of rival reporters of opposite sexes whose professional pursuits interfere with their romantic inclinations is treated seriously for the most part here, but would become a source of comedy in many later works of the decade.¹⁹⁰ (Ness 1997, 86)

Un caso particular dentro de las *sob sister* y digno de mención aparte es el de Hildy Johnson (Rosalind Russell) en *His girl Friday* (Luna Nueva), (Howard Hawks, 1940). Se trata de la segunda versión cinematográfica de la obra de Hecht y MacArthur (ver página 60) en la que Hildy Johnson se convierte en una chica, a la sazón ex esposa de su director, Walter Burns, de tal modo que pasa a ser una de las comedias de enredo matrimonial de las que habla Stanley Cavell, que la analiza en profundidad en dichos términos en su libro *La búsqueda de la felicidad* (Cavell 1999, 169-195). Salvo la adición del elemento romántico, que culmina con un reencuentro entre los dos protagonistas que el título en español ya desvelaba desde el principio a los espectadores y que era por otra parte predecible, el resto del argumento se mantiene casi igual, aportando así uno de los retratos de mujer periodista menos sexistas de la historia del cine. Que el trasvase casi literal de un personaje masculino a uno femenino fuese posible indica, de todas formas, que a finales de los años 30 la representación de las periodistas, aunque lastrada por condicionantes propios de su tiempo, avanzaba hacia la igualdad.

La *sob sister* es un estereotipo cinematográfico tan potente que no ha desaparecido por completo.¹⁹¹ Así, por ejemplo, en 1952 reaparece en el personaje de Wally Cook (Janet Leigh), en la comedia *Living it up* (Viviendo su vida), (Norman Taurog, 1952), una versión musical de *Nothing sacred* (La reina de Nueva York), (William Wellman, 1937) al servicio de la pareja cómica formada por Jerry Lewis y Dean Martin. El periodista de la versión original es reemplazado en este caso por una reportera que ha sido despedida una semana antes del periódico por publicar informaciones falsas pero que logra convencer al director de las enormes posibili-

¹⁹⁰ Este film trata con bastante seriedad la idea de dos reporteros rivales de sexos opuestos cuyos intereses profesionales interfieren con sus inclinaciones románticas, un conflicto que se convertirá en una fuente habitual de situaciones cómicas en muchos trabajos posteriores de la década. (Ness, From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography 1997, 86)

¹⁹¹ En *The Image of the Journalist in Popular Culture* (J. (. Saltzman s.f.) existe una sección en la que los miembros del grupo de investigación escogen las que a su juicio son las mejores manifestaciones cinematográficas de la *sob sister*, en las que incluyen personajes como Jane Craig (Holly Hunter) de *Broadcast News* o Sally Field (Megan Carter) en *Absence of Malice*, por citar sólo un par de personajes ya mencionados anteriormente en este capítulo que a mi juicio no responden a las características que definen a la *sob sister*, por lo que da la impresión de que en ocasiones estos autores utilizan el término como sinónimo de reportera.

dades que tiene la historia de un hombre al que sólo le quedan tres semanas de vida. Tan sólo por poner un ejemplo de otra década, también responde a los rasgos básicos del estereotipo Gracie Law (Jim Catrall) en *Big Trouble in Little China* (Golpe en la pequeña China), (John Carpenter, 1986), mientras que en los 90 se producirá una revisión más literal de este personaje que será analizada con detalle en el subepígrafe 6.3.1 (ver página 401).

2.2.2 Las periodistas en el cine de terror

La aparición de periodistas, hombres y mujeres, en películas pertenecientes al género de terror es bastante habitual a partir de los años 30, en parte debido al deseo de las productoras de ofrecer un contexto más contemporáneo y realista a las películas con los sucesos más terroríficos (Ness 1997, 108). Joe Winters ha publicado en la página web de *The Image of Journalist in Popular Culture* un ameno estudio en el que realiza un recorrido cronológico por algunos títulos pertenecientes a este género en los que aparecen periodistas. En muchos casos se trata de un periodista varón pero no son pocos los títulos en los que aparece la figura de una reportera que se comporta de manera muy decidida y valiente para verse pronto envuelta en alguna complicada situación que pone en riesgo su propia vida o la de las personas que la rodean. El mensaje de fondo que subyace a estos títulos es que el carácter entrometido de las reporteras, aliado con una cierta inconsciencia, puede convertirse en una inagotable fuente de problemas, para ellas y para los que las rodean, en la línea del mito de Pandora al que se referían Austin y Mulvey.

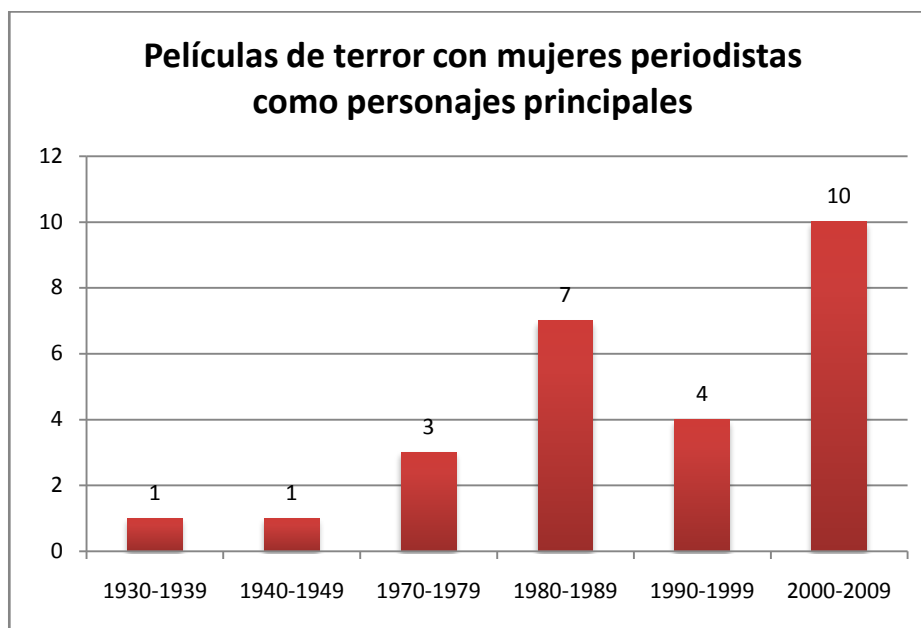


Gráfico 2-2. Películas del género de terror estrenadas en cine en España en las que las periodistas desempeñan alguno de los roles principales. Fuente: elaboración propia

Joe Winters abre su recorrido (que incluye cuatro títulos en los que aparecen mujeres periodistas) con una película excluida de la filmografía de esta tesis por no haber sido estrenada en cine en España pero que constituye un temprano ejemplo de muchos de los estereotipos cinematográficos relacionados con este tipo de personaje. Se trata de *Mystery of the Wax Museum* (Michael Curtiz, 1933), en la que Glenda Farrell¹⁹² da vida a Florence Dempsey, una

¹⁹² Esta actriz se hizo conocida por interpretar a Torchy Blane en la serie de películas sobre este personaje.

decidida reportera que logra salvar la vida de su compañera de piso y que a pesar de sus manifestaciones cínicas con respecto al amor acepta casarse con el director de su periódico (Winters s.f., 3).

Entre 1936 y 2007 se estrenaron en España 26 películas de terror en las que las reporteras desempeñaban alguno de los papeles principales del film. Es llamativo ver cómo este género, o al menos su relación con estas profesionales, está muy sujeto a variaciones temporales marcadas por las modas, ya que durante treinta y un años (entre 1942 y 1973) no aparece ni una sola periodista en una película de terror en un papel destacado. La relación entre las reporteras y el cine de terror cobra fuerza a partir de *Sisters* (Hermanas), (Brian de Palma, 1973), en la que Grace Collier (Jennifer Salt) es testigo de un asesinato presuntamente cometido por una de las dos hermanas siamesas que dan título a la película. Grace logrará descubrir la verdad pero a cambio se verá atrapada al final del filme en una especie de pesadilla de la que no parece haber forma de escapar. “DePalma offsets the tension of the film with humor, much of it provided for Salt’s mother who makes comments such as ‘Don’t you think you’re taking this little job of yours a bit seriously?’”¹⁹³ (Ness 1997, 515).

Como ya se indicó arriba, muchas de las periodistas que aparecen en estas películas son personajes decididos y resueltos pero, con frecuencia, poco conscientes de las implicaciones de sus actos. Por ejemplo Jane Harris (Laura Tewes) interpreta a una locutora de televisión que, aparte de su marcada tendencia a hacer patentes sus propias opiniones en el telediario en el que trabaja, no duda ni un momento a la hora de hacerse con las llaves del apartamento del presunto asesino y colarse en él para investigar si son ciertas sus sospechas. Como consecuencia de sus audacias, el criminal atacará a su hermana, a la sazón ciega, sorda y muda, que gracias al incidente recuperará sus facultades perdidas en un traumático suceso anterior.

En los años 80 se registra un momento de gran popularidad de este tipo de personaje, que decae algo en los 90 para sufrir una nueva y notable recuperación en los 2000. Hay que tener en cuenta, además, que muchas películas de terror son producciones de bajo presupuesto que van al mercado del vídeo sin pasar por las salas de cine, por lo que si se incluyesen dichos títulos el número de personajes de periodistas sería mucho mayor. Dentro de este grupo de películas destaca, a partir de finales de los 90 y durante la primera mitad de los 2000, la influencia del cine japonés, que con *Ringu* (Hideo Nakata, 1998) acuñó un tipo de películas, todas ellas muy similares entre sí, en las que una periodista investiga una leyenda urbana que pronto pone en riesgo su propia vida y la de los que la rodean.

2.2.3 Las periodistas en el Western

La relación entre los y las periodistas y el Western, aunque menos prolífica, es también muy interesante. Uno de los temas principales de este género cinematográfico es el conflicto entre cultura y naturaleza, lo individual y lo social, entre el pasado y el futuro (Altman 1985, 10-11). En este sentido, la prensa, al igual que la ley o el sheriff, representa en algunas pelícu-

¹⁹³ “DePalma compensa la tensión del filme con humor, la mayor parte de él procedente de la madre de Salt que hace comentarios como “¿no crees que te estás tomando este trabajito tuyo demasiado en serio?” (Ness 1997, 515).

las el progreso de la civilización frente al salvaje Oeste, tal y como apunta Richard R. Ness al referirse a *Cimarron* (Anthony Mann, 1960): “the film equates the growth of the paper with the civilizing of the West”¹⁹⁴ (Ness 1997, 451).

Una de las películas que mejor ha resumido, aunque con cierto cinismo tardío, estos temas esenciales a la mitología del Western es *The Man Who Shot Liberty Valance* (El hombre que mató a Liberty Valance), (John Ford, 1962), en la que Edmond O’Brien interpreta a Dutton Peabody, el fundador, propietario, impresor y redactor del periódico *The Shinbone Star*. Peabody responde al estereotipo del periodista borracho pero honrado, muy consciente de la dimensión de su trabajo. Esta película sirve, además, para destacar el papel de la prensa a la hora de crear una versión mítica de la conquista del Oeste (Ness 1997, 465). En efecto, Peabody contribuye desde su periódico a reforzar la leyenda de que el abogado Stoddart (James Stewart) ha sido el responsable de la muerte del bandido Liberty Valance, cuando en realidad fue Tom Doniphon (John Wayne). Ya muerto Peabody, Stoddart le explica la verdad a su sucesor, Maxwell Scott (Carleton Young), que aún así decide no publicarla: “This is the west, sir. When the legend becomes fact, print the legend”,¹⁹⁵ lo que, pese al triunfo cada vez mayor de las reglas de la civilización, revela la permanencia de algunos de los principios de la sociedad salvaje.

Tom Doniphon, played by John Wayne, who incarnates the narcissistic function of the anachronistic social outsider, and Ranse Stoddart, played by James Stewart, who incarnates the civilizing functions of marriage, social integration and social responsibility. The film's tone is increasingly nostalgic, in keeping with its mourning for the loss of Doniphon and what he represents. The nostalgia, then, is not just for an historical past, for the Old West, but also for the masculine narcissism that Wayne represents.¹⁹⁶ (Neale 1983, 9)

En su trabajo sobre la imagen de la masculinidad en el cine de Hollywood, Neale parte de las reflexiones de Laura Mulvey en su influyente *Visual Pleasure and Narrative Cinema* y, sobre todo, en su revisión posterior titulada *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by 'Duel in the Sun' (King Vidor, 1946)* en la que la autora desarrolla la idea de que las mujeres representan en el Western la institución del matrimonio y la familia (Mulvey, *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by 'Duel in the Sun' (King Vidor, 1946)* 1981, 12). Tal y como han señalado otras autoras, el papel femenino en este género cinematográfico es, aunque secundario, también muy importante.

Pese a estar relegados en la mayoría de las ocasiones a la categoría de víctimas inermes y/o recompensas finales de los héroes en cuestión, los personajes femeninos ejercen un influjo determinante a lo largo del transcurso de la acción, aparte de encontrarse casi siempre detrás de las causas o motivos de la misma. (...) La presencia de la mujer como factor de equilibrio es una constante a lo largo del género. Y es que, como dadora de vida, es la que garantiza el futuro de las tierras salvajes del Oeste, que sin ella acabarían muriendo estériles, sin dejar rastro. El western re-

¹⁹⁴ “La película equipara el crecimiento del periódico con la civilización en el Oeste” (Ness 1997, 451).

¹⁹⁵ “Esto es el Oeste, señor, y cuando la realidad se convierte en leyenda sólo se imprime la leyenda”.

¹⁹⁶ Tom Doniphon, interpretado por John Wayne, que encarna la función narcisista de los anacrónicos excluidos sociales, y Ranse Stoddart, interpretado por James Stewart, que encarna las funciones civilizadas del matrimonio, la integración y la responsabilidad sociales. El tono del filme es marcadamente nostálgico, con su lamentación por la pérdida de Doniphon y lo que éste representa. La nostalgia, de este modo, no es sólo por un pasado histórico, por el Viejo Oeste, sino también por el narcisismo masculino que Wayne representa. (Neale 1983)

trata a la mujer y a la familia como factores decisivos para el progreso del país: empuje para la colonización y para el posterior asentamiento y desarrollo. Tanto si es presentada como una víctima auxiliada por el héroe, con el que después se supone se emparejará, como si se trata de su esposa, la mujer “civiliza” su entorno, actuando como un motor de cambio destinado a procurar la estabilidad necesaria para asegurar el futuro de la pareja y de los hijos habidos de la misma. Es por esto que, como veremos, en muchas ocasiones la mujer es considerada como “el final de la aventura”, pues suele ser la encargada de poner el punto y final a la vida de vagabundeo del protagonista. (Clemente Fernández 2007)

Uniendo estas dos variables, las mujeres como representantes de la civilización y el orden y los periódicos al servicio del progreso y del fin de la ley del más fuerte, de los 23 westerns registrados en la filmografía final en los que aparece algún personaje de periodista, nueve cuentan con personajes femeninos, lo que representa una proporción muy alta teniendo en cuenta el carácter rotundamente masculino que define al género.¹⁹⁷ También aquí se aprecia la influencia de la dimensión temporal, ya que a partir de 1960 no hay constancia de ningún western en el que aparezca una periodista y, pese a las revisiones cinematográficas recientes de la mitología sobre la conquista del Oeste, son escasos también aquellos en los que aparece un periodista varón. Una de las escasas excepciones es *Unforgiven* (Sin perdón), (Clint Eastwood, 1992), con un reportero en un papel bastante secundario.

Cinco de las mujeres de los Western mencionados responden a un tipo de personajes muy similares entre sí. Son fuertes, valientes y decididas y se vinculan con uno de los estereotipos de la representación femenina en el cine del Oeste.

En cierto modo, muchas producciones constituyen un canto a la emancipación femenina (lógicamente, dentro de los marcos de corrección de cada época), puesto que plasman el Oeste como el lugar idóneo donde las mujeres pueden liberarse de muchas de sus ataduras. Asimismo, el viaje y posterior asentamiento en estos territorios supone, para muchas féminas, el aprendizaje y realización de trabajos propios de hombres. (Clemente Fernández 2007, 4)

En lo que atañe al periodismo, este género constituye una de las escasas excepciones cinematográficas en las que las mujeres ocupan cargos de responsabilidad en los medios de comunicación.

Although women in newspaper films in contemporary setting had prominent roles as reporters, they were seldom afforded positions of power as editors and publishers, and were only granted such privileged status in period westerns.¹⁹⁸ (Ness 1997, 76)

En *Sin Town* (Los malhechores de Carsin) (Ray Enright, 1942), Laura Kirby (Anne Gwynne) se convierte en la directora del periódico local después de que su padre muera asesinado. Desde el diario se opone a los manejos del Dude McNair (Broderick Crawford), reforzando así la idea presente en muchos Western de la importancia de la prensa como instrumento

¹⁹⁷ Nuevamente hay que recordar que el criterio de inclusión de las películas es el de haber sido estrenadas en cine en España, lo que impide que, por ejemplo, figure en este listado la interesante *Texas Lady*, en la que Claudette Colbert da vida a Prudence Webb, una mujer fuerte e independiente que insiste en ser tratada como una mujer a lo largo de todo el filme y no como la niña desvalida en la que intentan convertirla los que la rodean (Austin 1996, 56).

¹⁹⁸ Aunque las mujeres disfrutasen de roles destacados como reporteras en las películas de periodistas localizadas en periodos contemporáneos, raramente ocupaban posiciones de poder como directoras y editoras, y sólo se les concedió semejante estatus privilegiado en los Westerns. (Ness 1997, 76)

de denuncia contra los abusos y la corrupción. En las dos versiones de *Cimarron* (Wesley Ruggles, 1931) (Anthony Mann, 1960), el periódico se presenta también como un instrumento que favorece el avance de la civilización y en ambos casos la mujer que se hace cargo de él, Sabra Cravet (interpretada por Maria Schell en la versión de 1960 y por Irene Dunne en la de 1931), lo hace motivada por la ausencia del varón que ha tomado la iniciativa de fundar el periódico, Yancey Cavret (Glenn Ford en la versión de 1960; Richard Dix en la del 31). El trabajo de Sabra posibilita que el periódico crezca y se vuelva más importante y poco a poco ella va cobrando consciencia de ello, llegando incluso a ser elegida miembro del Congreso.

Otro personaje similar es la joven Jean Barrat (Margaret Lindsay), la decidida y valiente propietaria de un periódico en *Frisco Kid* (La ciudad siniestra), (Lloyd Bacon, 1935), desde el cual se enfrenta a los mafiosos que tratan de controlar la zona y desde el que presta su apoyo a Bat Morgan (James Cagney), dispuesto a luchar contra ellos. Entre ambos surgirá una relación sentimental, al igual que ocurre en *Lone Star* (Vincent Sherman, 1932) entre Devereaux Burke (Clark Gable) y la que al principio se presenta como su rival, la editora y propietaria del único periódico en 300 millas, Martha Ronda, interpretada por Ava Gardner.

La conquista del Oeste también va a dar pie a la aparición de algunas vindicaciones feministas y a algunos avances en la lucha por los derechos de la mujer, como indica en su artículo María Dolores Clemente, que van a ser recogidos con más o menos seriedad por el cine. En relación con el periodismo se encuentra el caso de la joven, inocente y un poco incauta Eleanor Stone, interpretada por Gene Tierney en *The Return of Frank James* (Fritz Lang, 1940), un personaje que aparece incluido en el subepígrafe 2.2.5. por corresponder, sobre todo, al estereotipo que aquí se ha bautizado como “Eva moderna”.

2.2.4 Cine fantástico y periodistas

Entre el catálogo de temas básicos del cine de superhéroes figura la presencia habitual de los medios de comunicación, que constituyen el enlace entre el superhéroe y la comunidad para la que trabaja, amplifican sus hazañas y a veces mantienen con ellos un particular tira y afloja. En el fondo las películas de súper héroes guardan una enorme similitud, en lo esencial, con la mitología del Western al mostrar la lucha de un individuo en solitario contra las fuerzas del mal, fuera de los mecanismos de mantenimiento del orden y el control social.

El elemento periodístico está muy presente, por ejemplo, en *Spider-man*, un súper-héroe creado en 1962 por Stan Lee y Steve Ditko cuyo alter ego, Peter Parker, trabaja como fotógrafo en el *Daily Bugle*, en el que también ejerce como periodista de investigación Ben Ulrich, habitual en los comics de *Daredevil* y *Spider-man*. El jefe de Peter Parker es J. Jonah Jameson, el exigente, gritón y maniático director, que corresponde a la perfección con el estereotipo acuñado en Hollywood. Sin entrar en la categoría de súper héroe, pero también bastante heroico en sus hazañas, el reportero Tintín guarda asimismo una relación directa con los medios de comunicación, si bien su trabajo como tal aparece sólo como referencia lejana.

Asimismo el elemento periodístico resulta fundamental en *Superman*, empezando por el hecho de que el alter ego del súper héroe, Clark Kent, es uno de los reporteros del *Daily Planet*. En el diario aparecen otros personajes importantes como el director Perry White, de nuevo

por completo acorde con el estereotipo, o su mejor amigo, el fotógrafo Jimmy Olsen y, por supuesto, Lois Lane, cuya personalidad y aspecto físico han ido variando a lo largo de más de medio siglo de representaciones cinematográficas, televisivas y en el comic en función de las actitudes de la sociedad de cada momento hacia la mujer (Wilcox *Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, 92).

La aparición de una mujer en este contexto funciona, entre otros aspectos como contrapeso al predominio de los elementos masculinos en este tipo de películas y en la mayoría de los casos también como elemento romántico, ya que a pesar de su caracterización como mujeres fuertes y aguerridas, las periodistas del cine fantástico justifican su existencia como novias o amadas de. En no pocas ocasiones se convierten además en el punto débil del héroe, que pierde parte de su independencia y, por tanto, de su imbatibilidad, al implicarse románticamente.

La primera versión cinematográfica de *Superman* data de finales de los años 70 y los estudiosos han visto esta película como parte de la recuperación de la fe del pueblo americano en los medios de comunicación (Robards 1990, 140) (Ness 1997, 497). A juzgar por cómo aparece retratada Lois Lane en esta película no cabe decir lo mismo de la opinión de los estadounidenses sobre las periodistas. Para empezar, a pesar de que se toma muy en serio su trabajo y a sí misma como profesional, Lois tiene enormes problemas con la ortografía. Así, la presentación del personaje la muestra en la Redacción mientras le consulta dudas gramaticales al fotógrafo Jimmy Olsen, lo que si bien entronca la imagen tópica del periodista deletreando palabras o preguntando cómo se escribe alguna mientras teclea con frenesí, en este caso cobra un sesgo negativo porque Lois pregunta demasiado, tiene como asesor no a un periodista veterano sino a un imberbe fotógrafo y, por último, porque sus incorrecciones ortográficas, propias de un niño de primaria, le hacen objeto de varias reprimendas por parte del director. Además, en su primer encuentro con Clark Kent (Christopher Reeve), se hace la lista para conseguir como resultado empapar al periodista neófito con una bebida gasificada y, por último, el director le anuncia sin ningún tipo de consideración que el nuevo va a ocupar el que hasta entonces era su puesto porque “Clark Kent may seem like just a mild-mannered reporter but, litsen, not only does he know how to treat his editor-in-chief with the proper respect, not only does he have a snappy, punchy prose style, but he is, in my 40 years in this business, the fastest typist I've ever seen”¹⁹⁹ (*Superman*, 00:53:10 a 00:53:23). De este modo, sin mayores demostraciones de su capacidad profesional (y para constancia de los espectadores sólo a través de una entrevista formal con el director), Clark Kent le arrebató el puesto a Lois Lane, que aparte de sus fallos ortográficos ha sido presentada como muy habilidosa haciendo que las historias en las que trabaja resulten interesantes. Por otra parte, Lois parece asumir con bastante naturalidad la situación y no demuestra especial rencor hacia el recién llegado. Más adelante, Perry White urge a Clark Kent a esforzarse por obtener alguna información que impulse su carrera periodística, para lo cual, le dice, debe conseguir que Lois Lane le presente a Superman (01:50:31), lo que no deja de ser una bonita forma de apoyar la carrera del nuevo redactor a costa de la de la

¹⁹⁹ “Clark Kent puede parecer simplemente un reportero amanerado pero, escucha, no sólo sabe cómo tratar a su director con el debido respeto, no sólo tiene un estilo ágil y punzante, sino que además, en mis cuarenta años de profesión, nunca he visto a nadie teclear tan rápido como él” (*Superman*, 00:53:10 a 00:53:23).

veterana reportera, todo lo cual se asume con completa naturalidad. Por último, la forma en que Lois Lane coquetea con Superman en sus sucesivos encuentros con él dice también bastante poco de su profesionalidad, máxime teniendo en cuenta que se supone que tienen lugar en calidad de entrevistadora/entrevistado.

En posteriores revisiones audiovisuales del mito de Superman, la periodista Lois Lane irá ganando en profesionalidad. Así, en la serie televisiva de los años 90 *Lois and Clark: The New Adventures of Superman*, Lois es mucho más competente e independiente, lo que no elimina del todo la visión patriarcal enraizada en estas películas: “in the 1990s a popular view (as indicated by this popular series) is that the feminism of many career women is to be seen as excessive and that such women can save themselves by allying with patriarchal power, not other women (...) In the context of the shows’ underlying structure, Lois’s locks are there to be opened –but only by the right man”²⁰⁰ (Wilcox *Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, 92).

En cuanto a los significados más profundos y simbólicos del personaje de Lane, Umberto Eco ha apuntado en su famosa revisión del mito de Superman que la doble identidad del héroe sirve para personificar al lector medio, asaltado por complejos e inseguridades, que “alimenta secretamente la esperanza de que un día, de los despojos de su actual personalidad, florecerá un superhombre capaz de recuperar años de mediocridad” (Eco 1995, 227). Wilcox ha unido esta idea con la representación de las identidades sexuales para indicar que, además, una mujer que se atreve a despreciar a un hombre como hace Lane con Kent, puede estar “metiendo la pata” al ignorar que el objeto de semejante trato es en realidad un héroe, ante el que ella también se doblga y admira. (Wilcox *Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, 92-93) (Wilcox 1996, 26). En efecto, Lois puede que le pise las exclusivas a Clark Kent, pero sólo porque éste está demasiado ocupado salvándolos al mundo y a ella.

Por último, para Eco la relación entre Superman y Lane no puede avanzar y culminar en el matrimonio porque esto sería dar un paso hacia la muerte al progresar como ser humano y, según indica este autor, para mantener su dimensión mítica el personaje no puede ser inmortal, algo que lo alejaría del espectador y le haría perder todo interés en sus andanzas, pero tampoco puede consumirse y envejecer, un paso que simbólicamente estaría dando al abandonar su situación de perpetuo romance con su colega periodista (Eco 1995, 235-239).

Pero no sólo en Superman aparecen mujeres periodistas. También, aunque con una importancia mucho menor, encontramos a una fotógrafa en el universo de *Batman*. Se trata de Vicki Bale, quien aparece por primera vez en el comic en 1948 y que tiene un papel muy destacado en la versión cinematográfica dirigida por Tim Burton en 1989, en la que es Kim Basinger la encargada de darle vida. De hecho, la trama de esta película gira en torno al intento de Batman de salvar a Vicki Bale de las garras del malvado Joker.

²⁰⁰ “En los años 90 la visión del público (tal y como indica esta popular serie) es que el feminismo de muchas profesionales es excesivo y que dichas mujeres podían salvarse aliándose con el poder patriarcal, no con otras mujeres (...) De acuerdo con la estructura subyacente de la serie, las cerraduras de Lois están allí para ser abiertas, pero sólo por el hombre adecuado” (Wilcox, *Lois’ Locks. Trust and Representation in Lois&Clark: The New Adventures of Superman* *Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, 92).

Ya en los años 90 (en cuanto a la versión cinematográfica se refiere, porque el personaje también es anterior) encontraremos otra periodista como permanente aliada de las Tortugas Ninja: April O'Neil. Presentada, al igual que Lois Lane, como un personaje fuerte, ambicioso en lo profesional, decidido y capaz de tomar la iniciativa en numerosas situaciones, April funciona sobre todo como elemento romántico en estas películas, tiene que ser salvada por los héroes (masculinos) en más de una ocasión y, de manera secundaria, se ocupa de hacer llegar la verdad sobre las Tortugas y sus aliados a los ciudadanos a través de la cadena de televisión en la que trabaja.

2.2.5 Sufragistas y modernas

Las luchadoras por los derechos de la mujer de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, algunas de ellas periodistas en ejercicio, han sido retratadas por el cine de tal forma que han dado lugar a un estereotipo muy definido, con mucha frecuencia abordado desde un planteamiento cómico que sirve para ridiculizarlas. Este estereotipo aparece sobre todo en los años 60 y 70, coincidiendo con el periodo de menor interés por parte del cine por las prácticas de los periodistas profesionales, para casi desaparecer con posterioridad.

El primer personaje incluido en la filmografía que se encuadra dentro de esta tipología es el ya mencionado de Eleanor Stone (Gene Tierny) en *The Return of Frank James*. Se trata de la joven e ingenua hija del propietario del *Denver Star*, que aspira a convertirse en periodista a pesar del asombro de su primer entrevistado, Frank James (Henry Fonda) y la desaprobación de su padre. Los argumentos de Eleanor, expresados en tono altisonante, resultan ridículos, infantiles e incluso frívolos en comparación con la situación de las mujeres fuertes del Oeste a las que se refiere James.

Eleanor Stone: My father's the owner of the *Star*. Maybe you've heard of him, Randolph Stone.

Frank James: Well, can't say I have. But if he owns the paper, I should think he'd be doing well enough so his daughter doesn't have to work.

Eleanor Stone: Oh, I don't have to work. And, if you must know my father's very much opposed to it. He thinks I should finish college and then sit around with my hands folded waiting for someone to get around to marrying me. I'll do nothing of the sort! Women are awakening! They wanna do things. They...

Frank James: Not where I come from. Women figure they're doing plenty feeding a dozen farmhands and raisin' kids.

Eleanor Stone: We can't all feed farmhands and have babies. Everybody to their taste. I wanna be a newspaperwoman.²⁰¹ (*The Return of Frank James*, 00:29:01 a 00:29:47)

²⁰¹ **Eleanor Stone:** Mi padre es el dueño de *La Estrella*. Quizá haya oído hablar de él, Randolph Stone...

Frank James: No puedo decir que sí, pero si es el dueño del periódico tendrá suficiente dinero como para que su hija no tenga que trabajar.

Eleanor Stone: No tengo que trabajar. Y para que lo sepa, mi padre se opone terminantemente a que lo haga. Cree que debo terminar la universidad y luego sentarme con las manos juntitas esperando a que alguien quiera casarse conmigo. ¡No pienso hacer nada semejante! Las mujeres están despertando. Quieren hacer cosas...

Frank James: No allá de donde vengo. Las mujeres ya tienen bastante con dar de comer a los peones y criar hijos.

Eleanor Stone: No todas podemos dar de comer a los peones y tener hijos. Que cada una haga lo que quiera. Yo quiero ser periodista. (*The Return of Frank James*, 00:29:01 a 00:29:47)

Tras esta encendida proclama, Frank James y su socio, que se han presentado con nombres falsos, le colocan una fantasiosa historia sobre la muerte de James que ella publica sin comprobarla en absoluto, palabra por palabra, provocando así que un periódico de la competencia acuse al *Denver Star* de difundir rumores interesados. Por supuesto, Eleanor Stone desarrolla un interés más que profesional en Frank James, aunque la película deja en suspenso el futuro de la relación entre ambos.

Habrá que esperar 25 años hasta reencontrar en el cine a una sufragista implicada en la defensa de los derechos de la mujer, que una vez más es retratada con un humor condescendiente, aunque con menos simpatía en este caso. Se trata de Maggie Dubois (Natalie Wood) en *The Great Race* (La carrera del siglo), (Blake Edwards, 1965), que protagoniza una hilarante escena en la que la entonces aspirante a reportera del *New York Sentinel* se encadena a la puerta del lavabo de caballeros del diario con el objetivo de conseguir que el periódico la contrate para cubrir la carrera del siglo. El primer encuentro muestra a Maggie, muy satisfecha, rodeada de un nutrido grupo de periodistas varones, a los que el director del periódico dispersa de inmediato para escuchar sus reivindicaciones que, como en el caso anterior, están plagadas de argumentos tan ingenuos como absurdos pero que además, en este caso, rozan el ridículo y la incongruencia.

Wood's feminist convictions are questionable, however, since she ends a speech on the emancipation of women by showing her leg to O'Connell, and her idea of liberation seems to consist of smoking cigars. (...) In the end she marries Curtis and no further mention is made of her journalistic ambitions –or her feminist positions.²⁰² (Ness 1997, 480)

Cuatro años más tarde, un título británico, *The Assassination Bureau* (El club de los asesinos), (Basil Dearden, 1969), presenta a un personaje similar. Aunque algo más coherente y menos histriónica que su predecesora, Sonya Winter (Diana Rigg) termina, al igual que ella, por deponer su férreo catálogo ideológico tan pronto como avanzan los enredos de la trama y con ellos surgen sus sentimientos amorosos por el protagonista de lo que iba a ser un reportaje pero termina por convertirse en una aventura con implicaciones personales. La caracterización inicial del personaje resulta ridícula entre otras cosas por el tono profesoral y altisonante con que profiere sus radicales afirmaciones, entre las cuales figura la de que evita “rígidamente” explotar su atractivo físico (*The Assassination Bureau*, 00:04:18).

Por último, dentro del mismo tratamiento cómico, en 1976, Diane Keaton da vida a Lissa Chesnut en *Harry and Walter Go to New York* (Harry y Walter van a Nueva York), (Mark Rydell, 1976), una periodista de finales del XIX implicada con la causa “del pueblo” con unos vagos argumentos que le permiten abandonar lo que iba a ser un reportaje para colaborar en la preparación del robo que planean los dos protagonistas.

Con un tratamiento más serio, acorde con el tono del filme, y alejándose por tanto ya del estereotipo descrito, la misma actriz da vida en *Reds* (Rojos), (Warren Beatty, 1981) a la perio-

²⁰² Las convicciones feministas de Wood resultan cuestionables, en cualquier caso, desde el momento en que termina un discurso sobre la emancipación de las mujeres enseñándole la pierna a O'Connell y su idea de la liberación parece consistir en fumar cigarros (...) Al final se casa con Curtis y no se vuelven a mencionar ni sus ambiciones periodísticas ni sus posicionamientos feministas. (Ness 1997, 480)

dista Louise Bryant. Inspirada en un personaje real –la compañera sentimental del famoso periodista comunista norteamericano John Reed (Warren Beatty en la película)–, el retrato que este filme ofrece de la reportera es bastante más positivo que el aportado por muchos de sus contemporáneos. En efecto, la Louise Bryant de la vida real fue objeto de duras críticas por parte del entorno de Reed, las más feroces procedentes de la anarquista Emma Goldman, mientras, que la película aborda, entre otros aspectos, las dificultades que encontraba una mujer de la época (principios del siglo XX) para desarrollar una carrera profesional, disfrutar de su propia independencia y, en especial, lograr un reconocimiento a su valía en los casos en que, como Bryant, su trabajo se desarrollaba en el mismo ámbito que el de su pareja sentimental. En el análisis de los años 90 habrá ocasión de repasar nuevas manifestaciones de este estereotipo en las figuras de Bárbara Miller Molina (Aitana Sánchez-Gijón) en *La ley de la frontera* (Adolfo Aristarain, 1995) y de Carrie Newton (Jane Gunn) en *The Quest* (Jean-Claude van Damme, 1996).

2.3 Cuantificación de la representación de hombres y mujeres según la bibliografía preexistente

Una vez hecho este recorrido analítico y cronológico por el retrato cinematográfico de las mujeres periodistas hasta 1990, en este apartado se analiza cuál es la imagen que de él ofrecen los datos aportados por los trabajos publicados hasta ahora, sobre todo en España. Constituye en todos los casos de una lectura propia orientada en función del tema de esta tesis, ya que la mayoría de ellos no diferencian el tratamiento entre hombres y mujeres ni ofrecen listados sistemáticos como los que aquí se plantean. Se trata, pues, de una pequeña investigación a partir de las fuentes secundarias, en la que se recurre a un vaciado sistemático de las mismas para realizar una lectura de los datos que aportan en función del objeto de esta investigación. La idea que preside este recorrido es la de comprobar la influencia o importancia que las mujeres periodistas retratadas por el cine han tenido en función de su presencia en los libros que tocan de manera genérica la imagen cinematográfica de los profesionales de la información. Si, por ejemplo, un estudio cuantitativo revelase que el cine ha incluido cien directoras de medios de comunicación y otros tantos varones entre sus personajes, pero de ellos tan sólo una apareciese listado en los libros que tratan sobre la imagen de los periodistas en el cine frente a treinta de sus colegas, este dato resultaría sin duda significativo, tanto si se entendiese como manifestación de un sesgo en la orientación del investigador como, con más probabilidad, por la importancia real de dichos personajes en el contexto del filme, su éxito y la influencia posterior de las películas en que participan, su calidad cinematográfica o la simpatía con las que las ha acogido el público.

Para realizar este recorrido se ha recurrido sobre todo –aunque no en exclusiva– a los dos libros de carácter divulgativo publicados en castellano, *Los chicos de la prensa* (Laviana, Los chicos de la prensa 1996) y *Cine entre líneas* (García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia 2006). Las razones de esta elección son varias. En primer lugar, el público español ha tenido acceso a todas las películas que estos libros mencionan, ya sea a través de su exhibición cinematográfica, bien a través de la televisión o el mercado del vídeo. En segundo

lugar, ambos volúmenes siguen una estructura similar, lo que permite reducir a un número razonable las categorías a partir de las cuales se establece la comparación. Frente a ellos, las monografías norteamericanas adoptan, en general, una estructura inspirada en el repaso cronológico o, si no, constituyen tratados monográficos sobre aspectos concretos, lo que dificulta su adaptación a este análisis.

Así pues, la estructura de este capítulo viene dada, con matices, por *Los chicos de la prensa* (Laviana 1996), que articula su recorrido por la historia del cine en torno a los siguientes perfiles profesionales: el magnate, el director, el redactor jefe, el periodista político, el enviado especial, el reportero amarillo, el periodista comprometido, el crítico y columnista, el reportero de sucesos, el periodista de sociedad, el cronista deportivo y el fotógrafo. Añade otros dos capítulos, uno para todo el resto de personajes que no encuentran cabida en los grupos anteriores (por ejemplo, los vendedores de periódicos, el “novato”, las secretarías de redacción, los de documentación, etc), y un capítulo final para analizar el conflicto entre vida privada y vida profesional, una cuestión que aparece con frecuencia en las películas protagonizadas por periodistas.

Esta clasificación entremezcla conceptos diversos como categorías profesionales, tipo de información, relaciones personales, etc. Por ello, tomando dicho esqueleto como punto de partida, se ha llevado a cabo una reorganización de los capítulos dentro de distintas categorías para dotarlos de una mayor coherencia, aprovechando que muchos de los estudios posteriores publicados en España han utilizado una organización similar (González Suárez 2003) (García de Lucas, Rodríguez Merchán y Sales Heredia 2006).

En todo caso, conviene recordar también que, tal y como dice su propio autor, el libro de Laviana no es un trabajo realizado con pretensión académica y, por tanto, sistemático o exhaustivo, lo que no impide que constituya, sin embargo, un punto de partida ineludible para una investigación en España sobre la imagen de los periodistas en el cine. Es cierto que la mayor parte de las películas que cita son norteamericanas,²⁰³ pero esto no es sino un reflejo del consumo real de los espectadores españoles.

2.3.1 Periodistas cinematográficos por cargos

El primer grupo de personajes viene determinado por las categorías profesionales: magnates o propietarios de medios de comunicación; director; redactor-jefe; periodistas gráficos (fotógrafos y operadores de cámara) y críticos y columnistas. En cuanto a la figura del reportero, Laviana no le dedica un capítulo aislado sino que la desglosa de acuerdo con distintos ámbitos informativos, el mismo criterio que se empleará en este capítulo.

²⁰³ De hecho, el propio autor afirma que sólo cita en el texto un título en español, *La verdad sobre el caso Savolta* (Antonio Drove, 1979, dentro de los capítulos dedicados al periodismo comprometido y a las relaciones de pareja (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996, 391), si bien, en realidad, menciona también a un par de personajes de *Cómo ser una mujer y no morir en el intento*, (Ana Belén, 1991).

Entre los **magnates y propietarios de medios de comunicación**, Laviana incluye a once personajes, de los que ocho son masculinos y tres femeninos. Este listado requiere de un par de matizaciones curiosas ya que, por ejemplo, su autor incluye a Matthew T. Wusa, del film *Wusa* (Un hombre de hoy), (Stuart Rosenberg, 1970), propietario de la cadena de radio para la que trabaja el personaje de Paul Newman, que, sin embargo, no aparece en todo el film sino que sólo se le menciona. En la misma situación se encuentra Katherine Graham, de *All the president's men* (Todos los hombres del presidente), (Alan J. Pakula, 1976), cuya “no aparición” en la película es interpretada en positivo por Laviana: “es un buen síntoma de lo poco que interfirió –y lo mucho que hizo manteniéndose a distancia– en el descubrimiento del “caso Watergate” y la caída de Richard Nixon” (Laviana 1996, 40). Otro matiz interesante es que dos de las tres mujeres que aparecen a la cabeza de un diario se encuentran en esta situación sustituyendo a sus maridos después de haber enviudado.

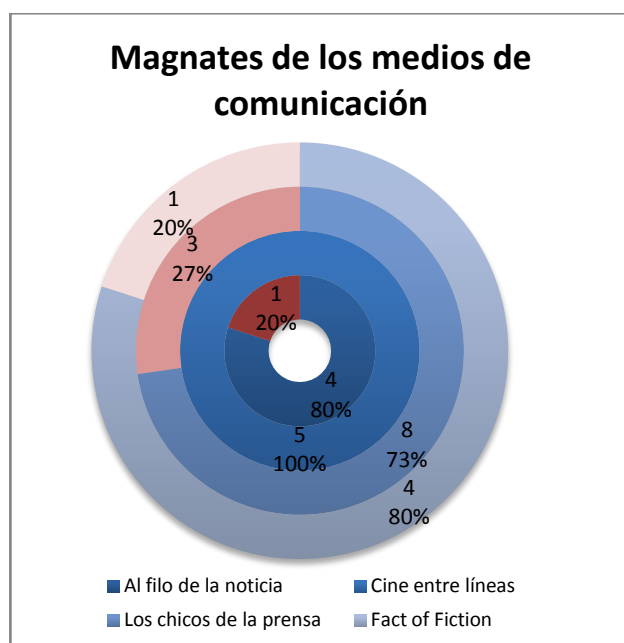


Gráfico 2-3. Relación hombres/mujeres como magnates de los medios de comunicación en el cine de acuerdo con los estudios realizados hasta el momento sobre la imagen de los periodistas en el cine. Fuente: elaboración propia

También en el proyecto fin de carrera de González Suárez aparece como categoría de análisis la figura del propietario de periódico, en la que estudia a cuatro personajes también citados por Laviana (Kane, en *Citizen Kane*, Jim Taylor en *Mr. Smith Goes to Washington*, Mr. Kyne en *While the City Sleeps* y Katherine Graham en *All the president's men*) e incorpora, además, a D.B. Norton interpretado por Edward Arnold en *Meet John Doe* (Juan Nadie), (Frank Capra, 1941). De este modo, la única propietaria de medios que cita (y que dado el reducido número de personajes con que trabaja

eleva la representación femenina a un 20% frente al 80% de la masculina) es un personaje en la práctica inexistente en el film.

Cine entre líneas cuenta con un subepígrafe dedicado a los magnates de los medios, pero en este caso dentro del capítulo que aborda el periodismo de Sucesos (Sales Heredia 2006). Su autor considera que, al igual que sucede con los directores, predominan las figuras negativas sobre las positivas, un retrato que ejemplifica con uno de los personajes más citados por los estudiosos de la representación cinematográfica del periodismo: Charles Foster Kane. “Uno de los rasgos principales de ese personaje es su muy escaso respeto por la verdad, porque la verdad es aburrida y vende poco”, dice Sales Heredia (71). Su análisis, que incluye cinco personajes, ofrece un panorama masculino al 100%.

De acuerdo con la idea de que en la representación del magnate de los medios priman los rasgos negativos sobre los positivos, Saltzman y Ghiglione, lo incluyen dentro del grupo de los “sinvergüenzas” en un artículo en el que dividen los estereotipos periodísticos cinematográficos entre estos y los “héroes” (Ghiglione y Saltzman 2002).

Estos autores deciden incluir dentro de este grupo no sólo a los propietarios de medios, sino también a los ejecutivos de las grandes cadenas de televisión. De este modo, pasan a formar parte destacada de su análisis los personajes de *Network*, que proporciona al único personaje femenino de los cinco analizados, Diane Christensen, jefa de programas de la cadena de televisión.

El segundo capítulo está dedicado a la figura del **director**.²⁰⁴ Este personaje, entendido en un sentido amplio, es una de las figuras más reconocibles por el público. “Editors throughout the century were always gruff and sharp-tongued but usually understanding under their bluster. Most movie editors looked familiar because a handful of actors in the 1930s through the 1950s continually played the part. They were usually not leading men, but character actors who could get into the skin of a man whose whole concern was getting out a newspaper that would squash the competition. (...) If they weren’t the stars of the film, they seldom left their desks. They screamed out orders at cubs and veterans alike, smoked cigars any chance they could, and regularly fired their star reporter who always came back for more. They decided what stories to run and when to run

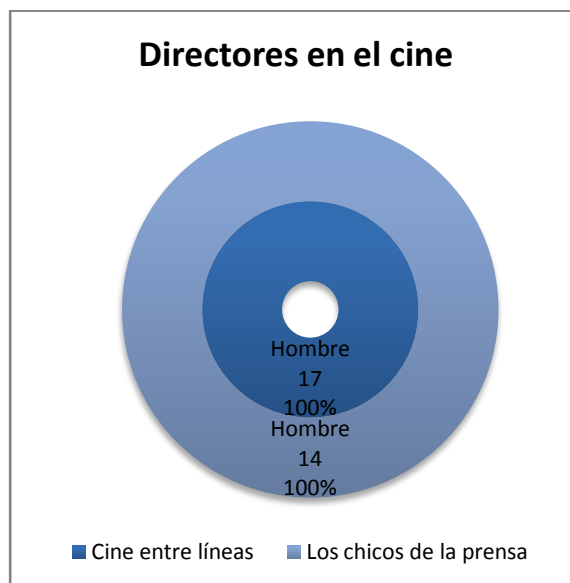


Gráfico 2-4. Relación hombres/mujeres como directores de medios de comunicación en el cine de acuerdo con los estudios sobre la imagen de los periodistas cinematográficos publicados en España. Fuente: elaboración propia

²⁰⁴ Bajo la denominación genérica de “editor”, literalmente traducido como director en España, los medios norteamericanos distinguen diversas figuras profesionales: “There were editors-in-chief, managing editors and city editors, night editors and metro editors. When television came along, they were news producers and news directors. The editors-in-chief were sometimes indistinguishable from the publishers. They dressed better, seldom raised their voices, and left the dirty work to the managing editor or city editor. In most films, the managing editor and the city editor looked and sounded alike”. (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002, 14) “Había directores, redactores-jefe, redactores jefe de local, jefes de cierre y redactores jefe de economía. Cuando llegó la televisión aparecieron los directores y productores de informativos. Los directores en ocasiones resultaban indistinguibles de los editores. Vestían mejor, raramente alzaban la voz y le dejaban el trabajo sucio al redactor jefe o al jefe de local. En la mayoría de los filmes, el redactor-jefe y el jefe de local actuaban de la misma forma y tenían el mismo aspecto”. En los doblajes al castellano de las películas es habitual que cualquier figura de “editor” se convierta automáticamente en director, aunque en la práctica se trate de un subdirector, redactor-jefe o un jefe de local, por ejemplo, lo que provoca situaciones curiosas como en *True Crime*, en la que, como ya se mencionó en el capítulo anterior, el *city editor* (redactor jefe de local) aparece identificado en el doblaje como “director” sin que paralelamente se aclare qué función ocupa entonces el verdadero director de la publicación. La falta de precisión de los propios filmes a la hora de dar forma a los distintos perfiles profesionales, unida a las diferencias de prácticas profesionales entre España y Estados Unidos que hacen que algunos cargos tengan difícil traducción, motiva que finalmente en esta investigación se opte por un criterio similar al de Ghiglione y Saltzman y se agrupe a todos los “editors” bajo una categoría genérica denominada “jefes”. En este capítulo, sin embargo, se conserva la distinción establecida por Laviana entre directores y redactores-jefe.

them. When a reporter raced into the city room screaming, “Stop the presses!” it was the city editor who decided if the story was worth the bother”²⁰⁵ (Ghiglione y Saltzman 2002, 14).

En el caso de Laviana, en este epígrafe todos los personajes mencionados son hombres (H=100%, n=14), lo cual no deja de ser curioso porque a lo largo del libro en otros capítulos sí menciona a alguna directora de un medio de comunicación.²⁰⁶ Al igual que ocurría con los magnates, aunque en *Cine entre líneas* no hay ningún capítulo dedicado a los directores, dada

la división temática del libro en ficticias secciones de un periódico en lugar de en categorías profesionales, sí que aparece un apartado específico dedicado a los mismos dentro del capítulo sobre la sección de sos (Sales Heredia 2006). Se trata, en casi todos los casos, de personajes muy negativos a los que con frecuencia se enfrenta el reportero independiente y heroico. En cualquier caso, también en esta ocasión el 100% de los personajes citados (N=17, de los cuales a cinco los cita también citados por Laviana) son hombres.

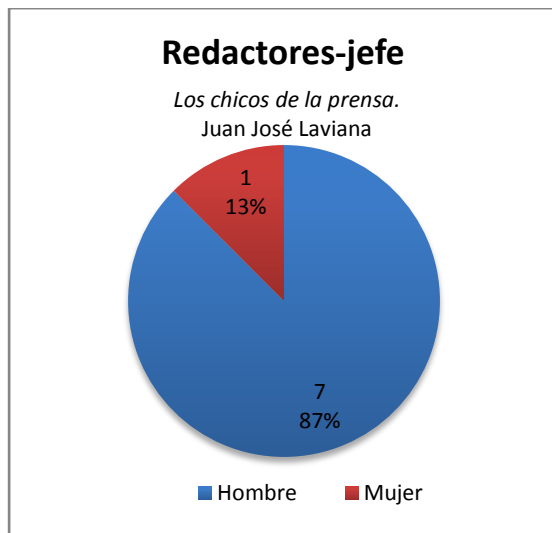


Gráfico 2-5. Relación hombres/mujeres como redactores-jefe en los estudios publicados en España sobre la imagen de los periodistas en el cine. Fuente: elaboración propia

El tercer grupo es el de los **redactores-jefe**. Al igual que en los casos anteriores, el gráfico surge de un listado concreto de personajes mencionados a lo largo del texto (H=87%, n=7; M=13%, n=1). La única redactora-jefe que aparece en el mismo, Alicia Clark (el personaje de Glenn Close en *The Paper*), constituye un caso particular de redactor-jefe que la versión doblada al castellano de la película se refiere a ella como “gerente”.

El capítulo noveno del libro de Laviana está dedicado a la figura del **crítico y columnista**. El autor los trata de manera conjunta, pese a lo cual aquí se ha optado por separar a ambos tipos de profesionales al considerar que existen claras diferencias entre ellos que por otra parte también este autor contempla. Asimismo, en *Cine entre líneas* se ocupan de ellos, pero en este caso dentro del capítulo dedicado a “Sociedad y Cultura”. Ciertamente es que la mayor parte de los críticos ejercen su labor en este ámbito, sobre todo en espectáculos, cine y teatro, pero también

²⁰⁵ “A lo largo de todo el siglo los directores han sido siempre bruscos y de lengua afilada, pero normalmente también compresivos tras su bravuconería. La mayoría resultaban familiares para el público porque se trata de un papel que fue desempeñado de manera continua por un puñado de actores desde los años 30 hasta los 50. Normalmente no eran personajes principales sino actores de carácter capaces de meterse en la piel de un hombre cuya única preocupación era conseguir un periódico que triunfase sobre la competencia. (...) Si no eran las estrellas del filme, raramente abandonaban su escritorio. Se les veía gritando órdenes tanto a los novatos como a los veteranos, fumando cigarros a la menor oportunidad y despidiendo de manera regular a su reportero estrella, que normalmente regresaba en busca de más. Eran los que decidían que historias publicar y cuándo. Cuando un reportero entraba en la Redacción gritando “¡paren las máquinas!” era el director el que decidía si la historia lo merecía realmente” (Ghiglione y Saltzman 2002, 14).

²⁰⁶ Así, por ejemplo, en el capítulo dedicado a los redactores-jefe cita a la directora de *Quality Magazine*, un personaje interpretado por Kay Thompson (*Funny Face*, Stanley Donen, 1957). (Laviana 1996, 92), y en el capítulo sobre los periodistas de Sucesos habla de Cathy Harris, interpretada por Gale Storm, directora y propietaria de un pequeño periódico, el *Lakeville Sentinel*, que constituye la ruinosa herencia del padre de dicho personaje (*The Underworld Story* (Historias del Hampa), (Cyril Endfield, 1950) (Laviana 1996, 266).

que no ocurre lo mismo con los columnistas, que bien podrían haber figurado en una hipotética sección de “Opinión”.

A algunos de los columnistas cinematográficos más conocidos y recurrentes no se dedican a la opinión política o económica, sino que están sobre todo relacionados con el mundo del espectáculo o de lo que más adelante se denomina “Sociedad”, esto es, información rosa (Feely 2004).

Muy significativas en este ámbito son las apariciones filmicas de las celeberrimas periodistas de la vida real, pertenecientes a la época dorada de Hollywood, Hedda Hopper y Louella Parsons, ya haciendo “cameos”, ya interpretadas por otras actrices.

Aunque en la lectura de *Cine entre líneas* y *Los Chicos de la prensa* sólo aparece tres veces Hedda Hopper (dos de ellas por su breve aparición en la misma película: *Sunset Boulevard* (El crepúsculo de los dioses), (Billy Wilder, 1950) y una Louella Parsons, su enorme influencia en el cine de los años 10 a los años 50 motivó que se convirtieran también en personajes con relativa asiduidad.

Louella Parsons and Hedda Hopper were powerful, unconventional women who ruled Hollywood at a time when women were still considered second-class citizens. Thriving amid glamour and wealth, these gossip columnists, with a readership of about 75 million, could make or break the career of an aspiring actor, writer, or director. (..) In addition to writing gossip columns, movie reviews, and having their own radio shows, both Louella and Hedda appeared in films.²⁰⁷(Brennen s.f.)²⁰⁸



Fotograma 2-2. Louella Parsons. *Show People* (Espejismo), (King Vidor, 1928)



Fotograma 2-3. Hedda Hopper (Fiona Shaw) en *RKO 281*(RKO 281. La batalla por "Ciudadano Kane"), (Benjamin Ross, 1999)

²⁰⁷ Louella Parsons y Hedda Hopper fueron unas mujeres poderosas y poco convencionales que reinaban en Hollywood en la época en la que las mujeres todavía eran consideradas ciudadanas de segunda clase. Prosperando entre el glamour y la riqueza, estas columnistas de cotilleos, con un público de en torno a 75 millones de personas, podían encumbrar o destruir la carrera de un aspirante a actor, escritor o director (...). Además de escribir columnas de cotilleos, críticas de cine y tener sus propios shows radiofónicos, tanto Louella como Hedda aparecían en películas. (Brennen s.f.)

²⁰⁸ El listado de filmes que enumera Brennen en su estudio sobre estas dos periodistas en el cine no es exhaustivo, puesto que, por ejemplo, no cita la ya mencionada *Sunset Boulevard* ni tampoco la película más antigua de las estrenadas en España en la que se incluye a una mujer periodista: *Show People* (Espejismo), (King Vidor, 1928), una comedia muda de King Vidor en la que Louella Parsons se interpreta a sí misma. En el listado de personajes incluidos en IMDB figura Louella Parsons haciendo de sí misma en el banquete. Sin embargo, este personaje en realidad no aparece en dicha escena, sino entrevistando a la protagonista en una divertida secuencia en la que el *partenaire* de aquella le inventa una falsa biografía que Parsons acepta encantada.

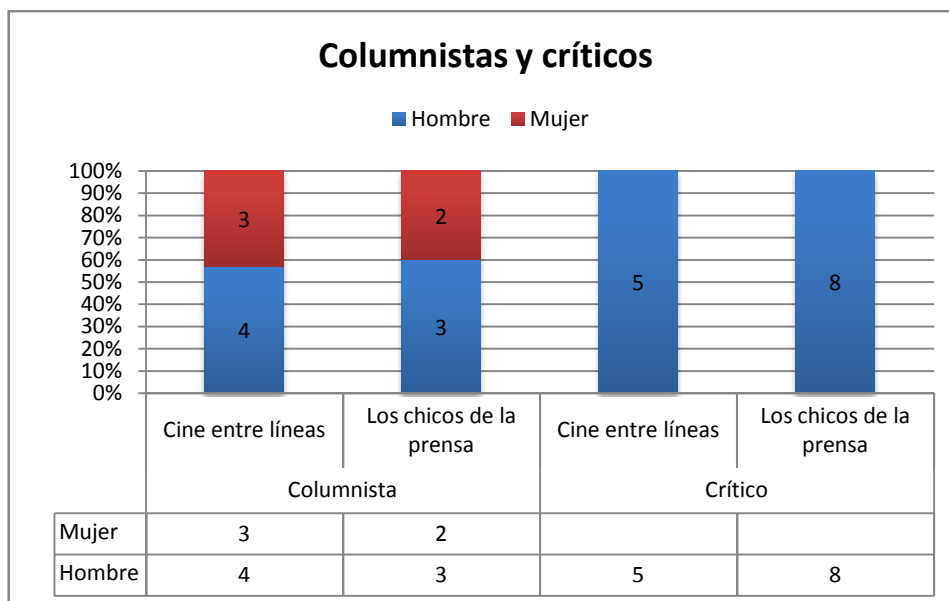


Gráfico 2-7. Críticos y columnistas. Relación hombres/mujeres en los estudios publicados en España sobre la imagen de los periodistas en el cine

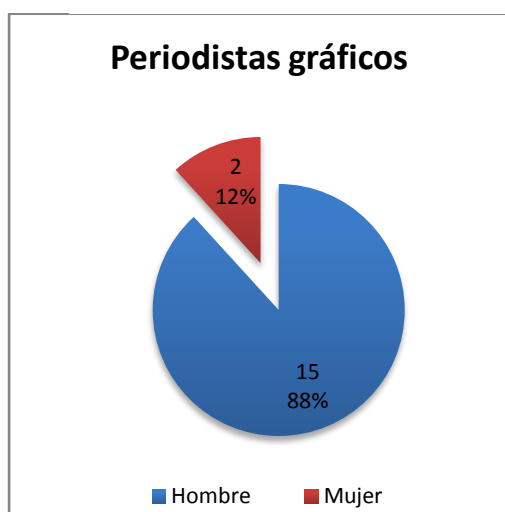


Gráfico 2-6. Relación hombres/mujeres fotógrafos y operadores de cámara en los estudios publicados en España sobre la imagen de los periodistas en el cine. Fuente: elaboración propia

En los estudios de Laviana y García Sales el porcentaje de mujeres es mayor en el caso de los columnistas que en los perfiles profesionales anteriores, mientras que mantiene una absoluta exclusividad masculina en el de los críticos. Aparte de Hedda Hopper y Louella Parsons, la otra columnista que aparece en estos libros es Tess Harding (Katherine Hepburn) en *Woman of the year* (La mujer del año), (George Stevens, 1942), también inspirada en un personaje de la vida real: Dorothy Thompson (ver página 131).

En cuanto a los “**gráficos**”, esto es, a los operadores de cámara (ya sea de cine, vídeo o televisión) y a los fotógrafos, se advierte de nuevo un claro predominio de los hombres.

Juan José Laviana cita a dos mujeres frente a quince varones, lo que ofrece una relación del 12% ($n=2$) frente al 88% ($n=15$) en cuanto a la presencia femenina en este ámbito, de acuerdo siempre con la selección de títulos hecha por este autor. No se incluyen aquí los resultados de *Cine entre líneas* debido a que estos profesionales aparecen mencionados a lo largo de otros apartados.

2.3.2 Por tipo de información

El periodista constituye una figura habitual en los filmes que tratan **temas políticos**. Los informadores aparecen en estas películas como el instrumento que sirve para relacionar al político con la sociedad pero, sobre todo, como mecanismo de control, de ahí que sea en este ámbito donde aparecen algunas de las figuras más positivas del periodismo cinematográfico y, sin

duda, varias de las más inolvidables, como la pareja Woodward-Bersntein de *All the president's men* (Todos los hombres del presidente), (Alan J. Pakula, 1976).

El periodista político que acostumbramos a ver en la pantalla siente verdadera pasión por la verdad. La denuncia es su vocación y llegar hasta el fondo de la cuestión, una necesidad. Busca certezas, contrasta datos y predica la imparcialidad. Su vida está regida por dos prioridades: el derecho a la información y la libertad de prensa. Sabe que su trabajo, que a menudo se asemeja al de un detective privado, debe ser intachable. No puede correr el riesgo de que un cabo mal atado arruine tantas horas de dedicación. Aún así no es inmune al error. A veces le pierde la paciencia; otras puede ser víctima de algún complot. (V. García de Lucas 2006, 43).

La proporción de mujeres no es demasiado elevada tampoco en este apartado. En la selección que hace Laviana aparece tan sólo una reportera política frente a diez personajes varones que desempeñan el mismo rol profesional (H=91%, $n=10$; M=9%, $n=1$). La excepción la pone Kate Meléndez, un personaje interpretado por Amy Irving en *A Show of Force* (Bajo otra bandera), (Bruno Barreto, 1990). En el amplio capítulo dedicado a la cuestión en *Cine entre líneas* aparecen citados 59 personajes, de los cuales diez son mujeres (a una, en realidad, sólo se la menciona de pasada y sin aportar ni su nombre ni el de la actriz que la interpreta). De este

modo tenemos una proporción algo más equitativa, pero todavía no demasiado favorable, con un 83% ($n=49$) para los periodistas varones frente a un 17% ($n=10$) para las mujeres.

Estos datos parecen contradecirse con los aportados por Bezunarte y su equipo (Bezunarte, Cantalapiedra, y otros 2008, 226), según los cuales sólo el 1% de los periodistas cinematográficos varones se dedican a la política, frente al 9,5% de las mujeres. Estos resultados deben ser contextualizados dentro del marco general del análisis, según el cual sólo el 20% de los periodistas cinematográficos son personajes femeninos. Dado que el artículo no indica cuántos se han analizado en total es imposible determinar cuánto es el 9,5% y cuánto el 1%, pero dado que el número de películas estudiadas supera las 100 es fácil suponer que el número de periodistas implicado en el análisis ha de al menos duplicar dicha cifra. Para un corpus de 200 personajes, los porcentajes anteriores supondrían que dos personajes varones se encargan de información política frente a casi cuatro personajes femeninos que se ocupan de la misma labor, lo que sigue siendo favorable a las mujeres, un resultado que apunta en la misma dirección que el reflejado en el Gráfico 2-8.



Gráfico 2-8. Relación hombres-mujeres entre los reporteros políticos de acuerdo con los estudios publicados en España sobre la imagen de los periodistas en el cine. Fuente: elaboración propia

En cuanto a la relación entre hombres y mujeres en la representación cinematográfica de la figura del **enviado especial**, la proporción se mantiene más o menos pareja a la de los apartados anteriores. Si bien, por ejemplo, en el caso de Laviana es algo más favorable a las mujeres que la reflejada en el ámbito político (H=88%, $n=15$; M=,12%, $n=2$), también aquí es necesario establecer algún matiz a los datos aportados por el gráfico: una de las dos enviadas especiales mencionadas es un personaje “repetido”, ya que el autor recupera en este capítulo la figura de Constance Porter, una de las fotografías mencionadas en el dedicado a los “gráficos”. Por otra parte, el segundo personaje femenino del listado de los enviados especiales no es tal sino la jefa de sección de Internacional del *The New York Sun*, Anna, interpretada por Bobo Lewis en *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994)²⁰⁹.

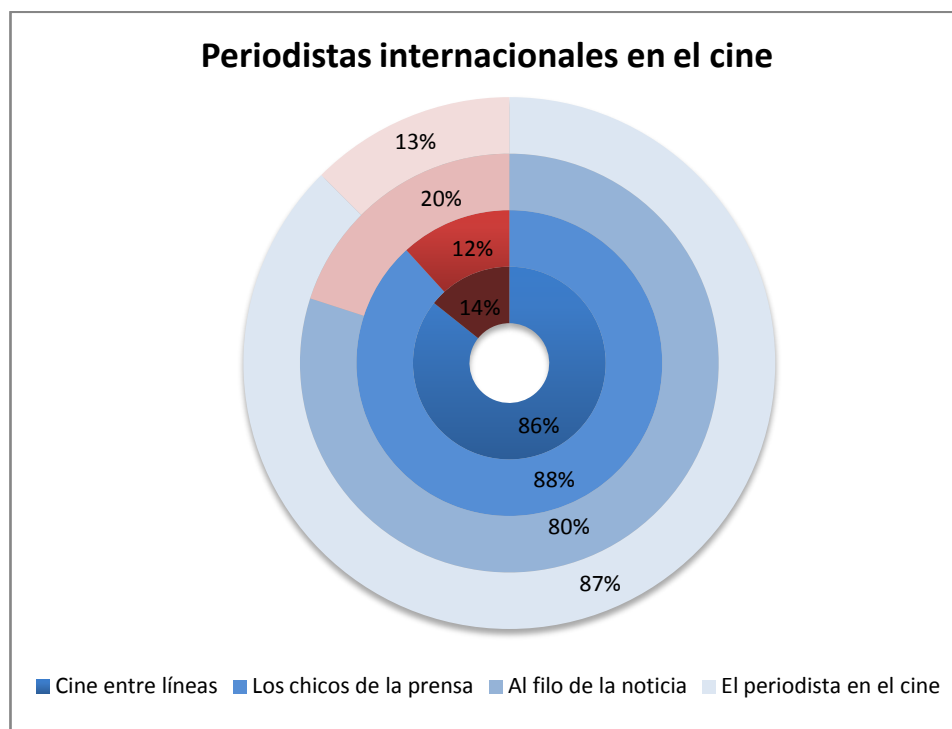


Gráfico 2-9. Porcentaje de hombres y mujeres dedicados a la información internacional en el cine de acuerdo con la bibliografía preexistente. Fuente: elaboración propia

El porcentaje de Laviana resulta, en todo caso, muy similar al reflejado en *Cine entre líneas* en el capítulo dedicado a la información internacional. En este caso el autor incluye un total de 35 personajes, de los cuales cinco son mujeres, lo que supone un 86% ($n=30$) masculino frente a un 14% femenino ($n=5$). También aparece un capítulo dedicado a los reporteros de guerra en *Al filo de la noticia* (González Suárez 2003), en el que el porcentaje se sitúa en un 80% ($n=8$)-20% ($n=2$), si bien de un número de personajes mucho menor. De nuevo hay matices: uno de los corresponsales que cita González Suárez no es en realidad tal sino una periodista sin experiencia en conflictos bélicos que acude a la antigua Yugoslavia en busca de su marido, que sí es un reputado reportero bélico. Se trata de Sara, la esposa de Harrison Lloyd en *Harrison's Flowers* (Las flores de Harrison), (Elie Chouraqui, 2000). Por último, *El periodista en el cine* (Castellano Montero 1994) también dedica un capítulo a los corresponsales de guerra

²⁰⁹ Este personaje aparece identificado, erróneamente, como una “veterana secretaria de redacción”. (Sales Heredia 2006, 69) en *Cine entre líneas*.

y enviados especiales, en el cual cita a ocho periodistas de los que siete son hombres y una – Claire Stryder (Joanna Cassidy) en *Under Fire* (Bajo el fuego), (Roger Spottiswoode, 1983)– es una mujer. Bezurnatea y su equipo apuntan que el 9,5% de las periodistas trabajan como enviadas especiales frente al 6% de los hombres, pero una vez más sin especificar cuántos personajes son en total y cuál es la proporción comparativa de hombres y mujeres (Bezurnatea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 226).

Al hablar de los enviados especiales, en *Cine entre líneas* (Sales Heredia, Adictos al riesgo 2006) se introducen un par de elementos dignos de ser tomados en consideración a mayores del dilema ético entre la neutralidad y el compromiso ya mencionado en el apartado anterior. Así, Sales Heredia indica que “los enviados especiales son los periodistas a los que el cine ha tratado con más mimo” (8), caracterizados por rasgos como la “independencia, amor al riesgo y valentía” (23).

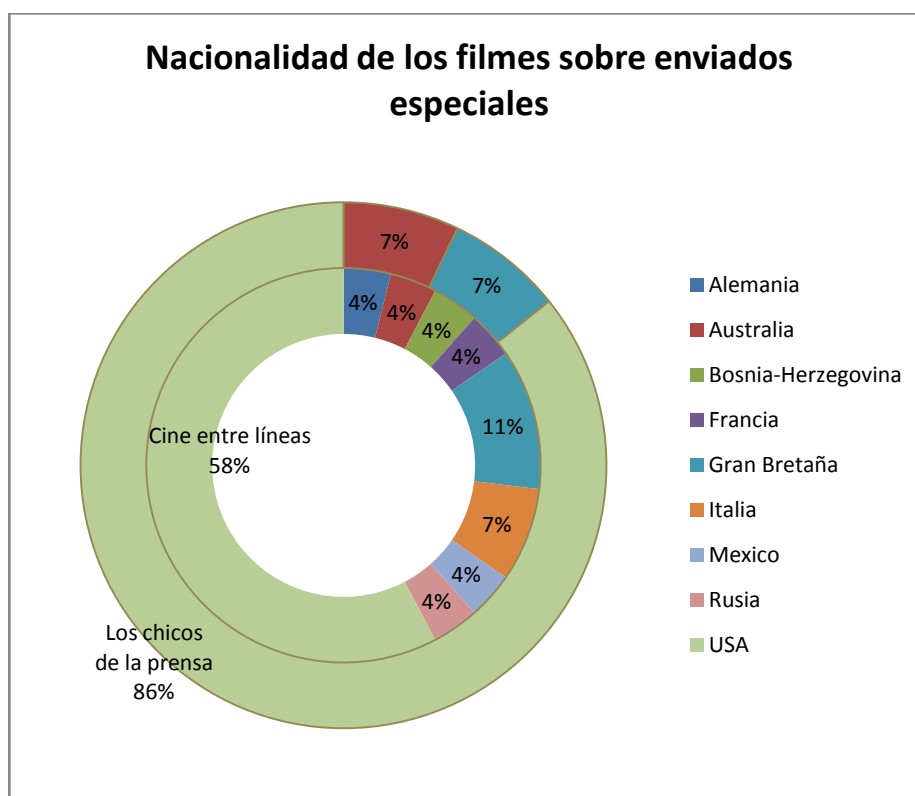


Gráfico 2-10. Nacionalidad de los filmes con enviados especiales. Fuente: elaboración propia a partir del vaciado de los libros *Cine entre líneas* y *Los chicos de la prensa*

Por otra parte también apunta que, en general, la representación cinematográfica de los enviados especiales se corresponde con el retrato hollywoodiense de la historia de la intervención internacional de los Estados Unidos, con excepciones notables como la australiana *The Year of living Dangerously* (El año que vivimos peligrosamente), (Peter Weir, 1982) o la alemana *Die Fälschung* (Círculo de engaños), (Volker Schlöndorff, 1981). Si repasamos bajo este prisma el listado obtenido de Laviana, de los catorce films que analiza doce son norteamericanos, uno australiano y uno británico, lo que arroja una proporción superior al ochenta por ciento para los filmes procedentes de los Estados Unidos.

Si se aplica el mismo criterio para evaluar las películas mencionadas en este capítulo de *Cine entre líneas*, no parece tan predominante la presencia norteamericana, con sólo un 58% de los títulos de dicha nacionalidad. Una lectura atenta de los restantes permite revisar la impresión inicial. A pesar de sus diferentes orígenes, en la mayoría de ellos los protagonistas son norteamericanos y, con ellos, su visión de la política internacional. Así, por ejemplo, norteamericano es el personaje principal del film italiano *Professione: Reporter* (El reportero), (Michelangelo Antonioni, 1975), en el que Jack Nicholson interpreta a David Locke, un periodista enfrentado a un dilema de identidad personal y profesional.

Lo mismo sucede en un par de films, uno de origen ruso –*Krasnye kolokola, film pervyy - Meksika v ogne* (Campanas rojas), (Sergei Bondarchuk, 1982) –, y otro mexicano –*Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1973) –, que comparten la elección del célebre corresponsal norteamericano John Reed como protagonista. En el primero de ellos es Franco Nero el encargado de darle vida durante su etapa como testigo de la revolución mexicana, un periodo que también es el protagonista de la segunda cinta, en la que Claudio Obregón es el actor que encarna a Reed. Existe un tercer film, mucho más conocido por el gran público y de origen norteamericano, sobre la vida de este periodista caracterizado por su decidido compromiso a favor del comunismo. Se trata de *Reds* (Rojos), (Warren Beatty, 1981), un proyecto muy personal del actor Warren Beatty que asume no sólo el protagonismo del film sino también el papel de director. *Reds* se centra sobre todo en la última etapa de la vida de Reed y en su trabajo durante la Revolución de Octubre, y en ella, como ya se dijo, adquiere un gran protagonismo la mujer de John Reed, la también periodista Louise Bryant (Diane Keaton), sobre todo en lo relativo a las dificultades con las que se tropezó para lograr un reconocimiento personal y profesional, eclipsada por Reed en un mundo y una época en las que el ejercicio del periodismo por parte de una mujer era una auténtica hazaña.

En otras ocasiones todo el film está protagonizado por norteamericanos, como es el caso de la británica *Full Metal Jacket* (La chaqueta metálica), (Stanley Kubrick, 1987), o del film italiano *Lo sbarco di Anzio* (La batalla de Anzio), (Edward Dmytryk, 1968), lo que lleva a deducir que el origen de la producción no desmiente en la práctica el protagonismo casi absoluto de los Estados Unidos.

Por último, si bien las producciones españolas en las que aparecen enviados especiales y corresponsales de guerra no son abundantes, la inexistencia que refleja el gráfico inferior es sólo coyuntural. Ninguno de los dos autores cita la película española por excelencia de este apartado, *Territorio comanche* (Gerardo Herrero, 1997), pero en ambos casos los motivos están más que justificados: en el caso de Laviana porque la película es posterior a la edición del libro, y en el de Sales Heredia porque en *Cine entre líneas* existe un capítulo dedicado a las producciones españolas, lo que motiva que no se mencionen en ninguno de los otros epígrafes.

El mundo del **periodismo de sucesos** resulta ser muy masculino en la visión de Juan Carlos Laviana. De los veintiún reporteros que trabajan en esta sección citados por el autor (dos de ellos ocupan el cargo de redactor-jefe, pero su actividad está tan vinculada a los Sucesos, al menos en el film, que se incluyen en este apartado), veinte son hombres (95%) y sólo una es una mujer (5%). Se trata de Florence Dempsey, interpretada por Glenda Farrell en *Mystery of the Wax Museum* (Los crímenes del museo), (Michael Curtiz, 1933).²¹⁰ En *Cine entre líneas* (Sales Heredia, Un trabajo de perros 2006) aparece un listado de personajes sustancialmente mayor (64), de los cuales 56 son hombres (87%) y ocho mujeres (13%), lo que aporta un porcentaje final algo más favorable a las mujeres (similar al que encontramos en el apartado dedicado a la información internacional) pero todavía muchísimo menor.

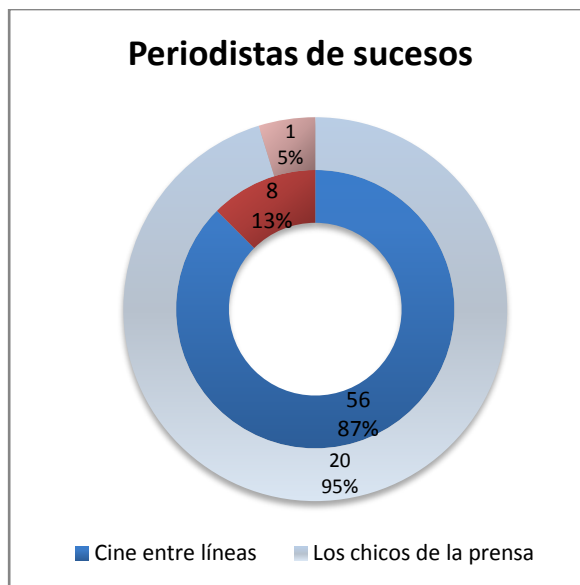


Gráfico 2-11. Relación hombres-mujeres entre los reporteros de sucesos de acuerdo con los estudios publicados en España sobre la imagen de los periodistas en el cine. Fuente: elaboración propia

Dado que muchos de los periodistas mencionados en uno y otro libro están repetidos, un listado conjunto de todos los personajes citados excluyendo dichas repeticiones ofrece un saldo final de 77, distribuidos del siguiente modo:

Número total de periodistas de Sucesos	
Hombre	69
Mujer	8
Total general	77

Tabla 2-1. Número total de periodistas de Sucesos citados en *Los chicos de la prensa* y *Cine entre líneas*

Ello supone una representación porcentual total del 90% frente al 10%, tal y como queda reflejado en el Gráfico 2-12.

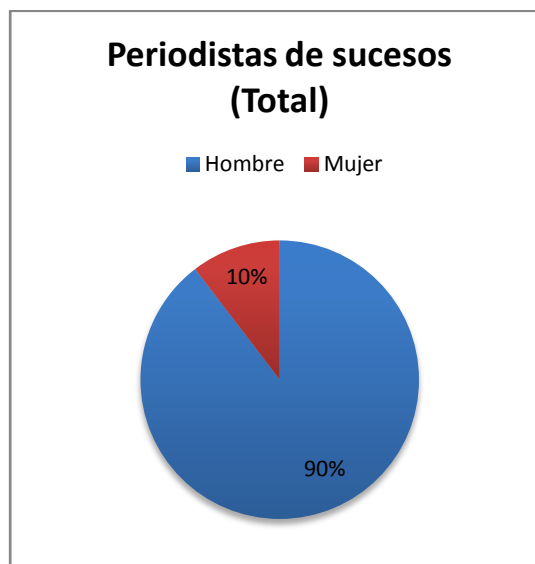


Gráfico 2-12. Porcentaje de hombres y mujeres en la representación cinematográfica de los periodistas de Sucesos, excluyendo personajes repetidos. Fuente: elaboración propia

Los periodistas de la sección de Sucesos constituyen un tipo de personaje muy característico y habitual sobre todo en el cine de los años 30. Asumen funciones detectivescas, emparentados con los gánster y detectives del cine negro. Es, según Laviana, un reflejo cinema-

²¹⁰ Esta película no se estrenó en cine en España

tográfico *a posteriori* del trabajo que ejercían los reporteros de finales del siglo XIX, cuando Pulitzer dominaba por completo la prensa estadounidense, así como de su posterior competencia con Hearst, quien formó una “escuadrilla de reporteros del crimen” que investigaban los sucesos que cubrían, hasta el punto de ser en ocasiones ellos, y no la policía, los que descubrían al verdadero culpable (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996, 249- 250). En los años 20 hubo un nuevo repunte de este tipo de profesionales con la proliferación de bandas de gánsteres, sobre todo en ciudades como Chicago.

En la recopilación de personajes que ofrece Sales Heredia en el capítulo dedicado a los Sucesos en *Cine entre líneas* (Sales Heredia, *Un trabajo de perros* 2006) incluye, aparte de los periodistas que se dedican a cubrir noticias de crímenes y asesinatos, a todos aquellos que trabajan con los denominados “temas de interés humano” desde una perspectiva sensacionalista o amarillista, a los que otros autores dedican un apartado específico. Esta mezcla tiene, no obstante, su justificación, ya que el reflejo del periodismo sensacionalista y el mundo de los periodistas de sucesos estuvieron muy próximos, en términos cinematográficos, durante muchos años.

El amarillismo afecta a todas las funciones, desde el editor hasta el novato. También a todas las especialidades, desde la política a los deportes, pero a ninguna como los sucesos, donde se juega con lo más sensacional, lo que más conmueve los sentimientos del lector, las tragedias de las personas. (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996, 251-252)

Si entresacamos las características de estos profesionales de los textos mencionados obtenemos el siguiente retrato:

2. **Representación negativa.** El retrato que el cine hace del periodista de sucesos es, en general, bastante negativo. En este sentido, si se tiene en cuenta cuándo en los

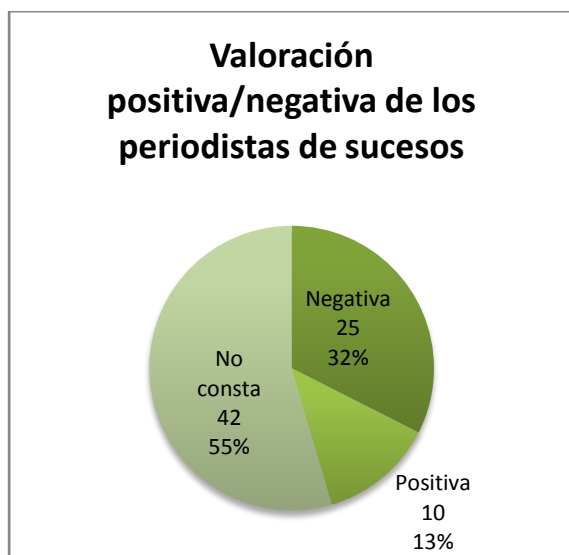


Gráfico 2-13. Representación positiva/negativa de los periodistas de Sucesos según *Los chicos de la prensa* y *Cine entre líneas*.
Fuente: elaboración propia

textos citados se hace mención expresa de si constituye una figura positiva o negativa, de 35 personajes, 25 (71,5%, 32% del total) corresponden al último grupo.

f) **Hábitat urbano.** Sales Heredia destaca en su trabajo sobre este tipo de periodistas el hecho de que su hábitat natural son las grandes ciudades, una afirmación que, en realidad, es aplicable a la mayoría de los periodistas. En cualquier caso, este autor todavía concreta más, indicando que Chicago es donde se ubica un mayor número de este tipo de profesionales y en la que se desarrollan títulos tan destacados como tres de las versiones de *The Front Page* o *Chicago* (Rob Marshall,

2002), entre otras. Nueva York será otro de los grandes decorados de fondo para este tipo de profesionales, con filmes como *The Public Eye* (El ojo público), (Howard

Franklin, 1992), seguida, aunque en menor medida, de Los Ángeles, donde se desarrolla *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997). Una excepción a esta regla la constituye *Ace in the Hole* (El gran carnaval), (Billy Wilder, 1951), cuya trama se desarrolla por completo en un entorno rural. Entre los temas que toca este film figura la contraposición entre lo urbano y lo rural y su protagonista, el inmoral Charles Tatum (Kirk Douglas) es un periodista neoyorquino “exiliado” en la rural Albuquerque, del estado de Nuevo México, al que transportará sus mañas de resabiado periodista de la gran ciudad.

- g) **Su trabajo se desarrolla en la calle y el periódico.** Sales Heredia se apropia una vez más para el periodista de Sucesos de la que se puede considerar una característica general de los profesionales de la información cinematográficos, al destacar la importancia de las bulliciosas, abarrotadas y caóticas Redacciones como verdadero hogar del reportero cinematográfico.
- h) **Independencia.** Al igual que el gánster y que el detective del cine negro, también iconos cinematográficos de la década de los 30 y de sus revisiones posteriores, el reportero cinematográfico se caracteriza por su independencia, incluso en el seno de la organización a la que pertenece (mafia, policía, periódico) y por ser capaz de enfrentarse a los poderosos, ya sean las autoridades o a sus jefes directos. Este rasgo guarda una vinculación directa con la crítica a los medios que es un elemento común de muchas películas de periodismo, así como con la confrontación entre el profesional y sus superiores, Eduardo Rodríguez Merchán apunta como posible característica genérica de todos los periodistas cinematográficos (Rodríguez Merchán, A modo de editorial. Cine de papel 2006, 7).
- i) **Cinismo.** Se trata de un rasgo que, como se ha visto con anterioridad, algunos autores (Ness, From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography 1997) convierten en una de las características distintivas del cine de periodistas pero que parece alcanzar una de sus expresiones más características en el caso de los reporteros de Sucesos.
- j) **Afición a la bebida.** Se repite, una vez más, una de las características generales analizadas dentro de los estereotipos cinematográficos, pero en este caso aplicada en concreto a los reporteros de esta sección.

Otro grupo aparte dentro de la profesión periodística (y en general no muy bien parado en su versión cinematográfica) es el de los **cronistas de sociedad**, de los que el cine no ofrece una imagen demasiado benevolente. En este grupo, en el que proliferan los canallas, vividores y, en general, personajes de moral poco escrupulosa, tampoco abundan, al menos en los dos libros que constituyen la base fundamental de este repaso, las mujeres. En realidad en ambos sólo se menciona a una, que es la misma en ambos casos y que constituye, además, un personaje bastante secundario. Es la fotógrafa Elizabeth Imbrie (Ruth Husser), del film *The Philadelphia Story* (Historias de Filadelfia), (George Cukor, 1940). (Los chicos de la prensa: H= 93%, n= 13; M= 7%, n=1; Cine entre líneas: H= 96%, n= 23; M= 4%, n=1).

Una vez más, la impresión que arrojan los dos volúmenes mencionados parecen entrar en contradicción con los resultados del análisis de Bezurnatea y su equipo, ya que para estos

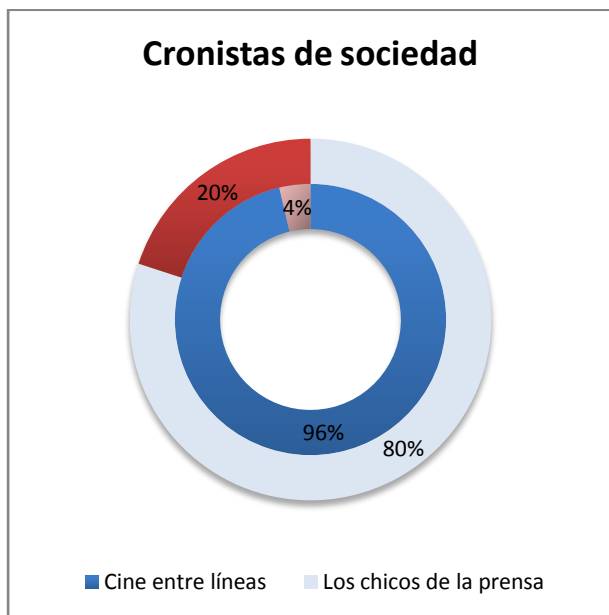


Gráfico 2-15. Proporción de hombres y mujeres entre los cronistas de sociedad. Fuente: elaboración propia a partir de los datos extraídos de *Cine entre líneas* y *Los chicos de la prensa*

Sociedad es una de las secciones más femeninas de las representadas en el cine, al tiempo que comparte con Política la característica de ser la que menos periodistas aglutina. Así, siempre según este estudio, el 14% de las periodistas cinematográficas trabajan en Sociedad, frente a un 1% de los hombres (Bezurnatea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 226). Esta sección se convierte así en la tercera más popular para las periodistas cinematográficas, tras Sucesos y Periodismo de Investigación.

Puesto que en el listado de secciones que se entresaca del texto no aparecen ni moda ni espectáculos, cabe suponer que ambas categorías están incorporadas dentro de “sociedad”, lo que justificaría, como se verá en el siguiente gráfico, el protagonismo femenino que estos autores encuentran en dicha sección.

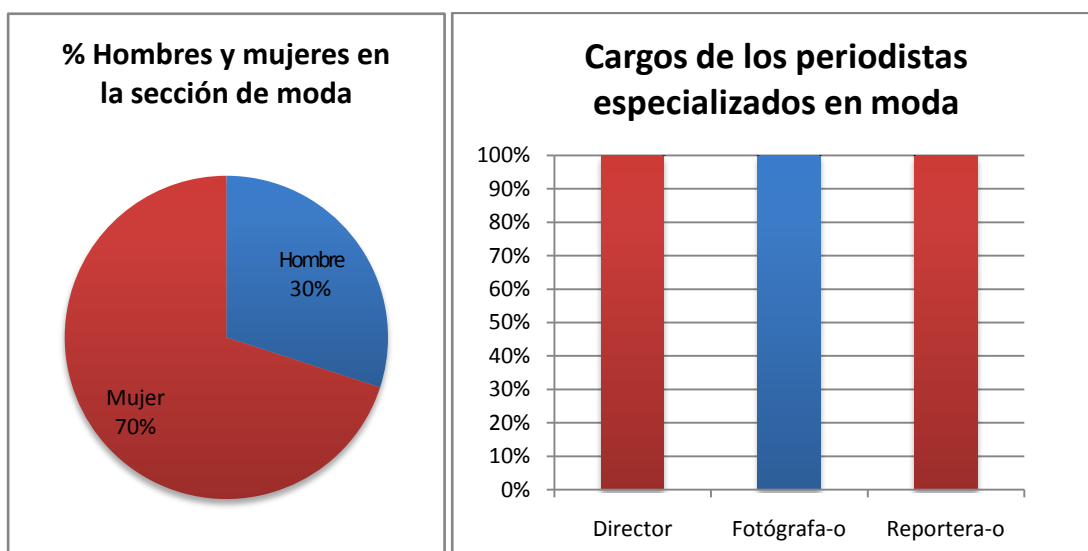


Gráfico 2-14. Relación entre hombres y mujeres dentro de los periodistas especializados en moda. Fuente: elaboración propia a partir de los datos extraídos de *Cine entre líneas*

En efecto, en *Cine entre líneas* se incluye en el mismo capítulo, bajo el epígrafe “Sociedad y Cultura”, a un variado grupo de profesionales (V. García de Lucas, *El simple arte de observar* 2006), entre los cuales reciben un tratamiento diferenciado los periodistas especializados en moda. Se trata del primer y único grupo de todo este recorrido en el que las mujeres desbancan a los hombres, en una relación de 70% ($n=7$)-30%. ($n=3$). Resulta curioso compro-

bar cómo existe una clara división por sexos del trabajo al evaluar el tipo de cargos o funciones que desempeñan dichos profesionales: en efecto, el 100% de los hombres que trabajan en un medio de comunicación dentro del ámbito de la moda lo hacen como fotógrafos, esto es, en el trabajo con un mayor componente técnico y de entre los mejores pagados y más respetados dentro del sector.

Los **periodistas deportivos** constituyen la etapa final de este recorrido temático. El cine no ha sido en general demasiado benevolente con ellos, retratándolos como particularmente carentes de ética profesional (Martin 2004, 3). “Sports journalists lurk in shadows to chase an exclusive, introduce athletes to bookmakers, tarnish players’ reputations with false accusations of cheating, and use blackmail to get cooperation from a source”²¹¹ (Martin 2004, 4). Cabe presumir que esta categoría sea una de las que cuenten con más representantes del género masculino que del femenino y en esta línea apunta la investigación de Bezunarte y su equipo. De las 104 películas que analizan, los periodistas de Deportes representan sólo un 6%, y de ellos ni uno solo es una mujer (Bezunarte, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She’s A Newspaperman and She’s Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 224).

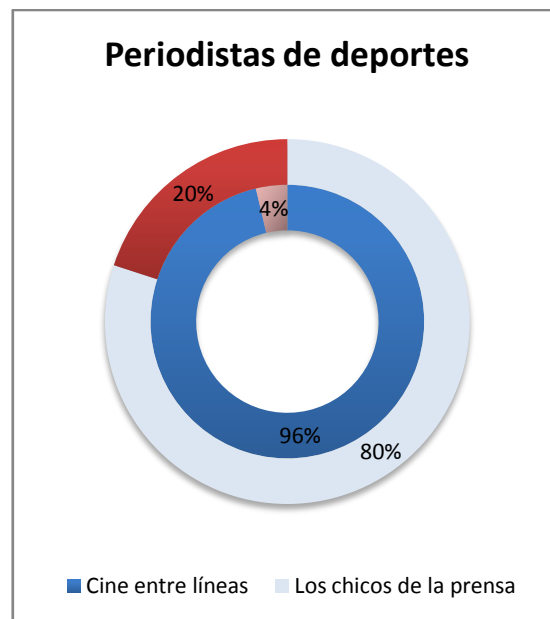


Gráfico 2-16. Relación hombres/mujeres entre los periodistas de Deportes citados en *Los chicos de la prensa* y *Cine entre líneas*. Fuente: elaboración propia

Sin embargo, la proporción que se desprende de los libros de Laviana y Rodríguez Merchán, García Lucas y Sales Heredia es muy similar a la de apartados anteriores, si bien algo más masculinizada en el caso de *Cine entre líneas*. Así, de los 27 periodistas citados en este volumen sólo uno es una mujer (H=96%, $n=26$; M=4%, $n=1$). Se trata de Jennifer Paige (Janet Leigh), en el film *Angels in the outfield* (Clarence Brown, 1951), una cinta que, por otra parte, no se estrenó en cine en España. En cuanto a *Los Chicos de la Prensa*, la proporción es en este caso mucho más favorable a las mujeres, con dos personajes femeninos (H=80%, $n=8$; M=20%, $n=2$). El primero es Regina Forbes (Barbara Stanwyck) en *To Please a Lady* (Indianápolis), (Clarence Brown, 1950), una dura columnista del estilo de la que interpretó unos años antes Katherine Hepburn en *Woman of the year*. La trama romántica de fondo es similar en ambos filmes, con la animadversión inicial entre Barbara Stanwyck y Clark Gable reconvertida en amor, al igual que sucedía con la pareja Hepburn-Tracy. El segundo personaje femenino mencionado en el capítulo dedicado a los Deportes es mucho más secundario. Se trata de la fotógrafa Kate (Lauren Hutton) en el film *Paper Lion* (León de papel), (Alex March, 1968), otro título que no llegó a la gran pantalla en España.

²¹¹ “Los periodistas de Deportes acechan en las sombras a la caza de una exclusiva, presentan a los deportistas a los corredores de apuestas, deslucen la reputación de los jugadores acusándolos falsamente de hacer trampas y utilizan el chantaje para conseguir la cooperación de una fuente” (Martin 2004, 4).

2.3.3 Por tipo de película, prácticas profesionales y medios

Entre las innumerables clasificaciones posibles, algunos autores han optado por dividir a los periodistas en función del tipo de filmes en los que aparecen. Así, por ejemplo, Miguel

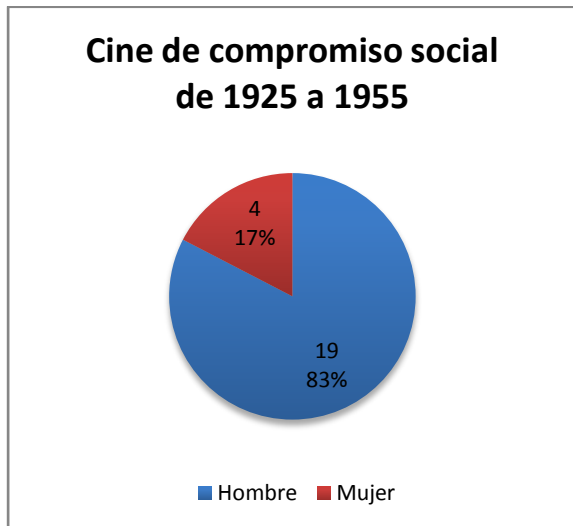


Gráfico 2-17. Porcentaje de hombres/mujeres en el cine de compromiso social de 1925 a 1955 en Hollywood. Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados por Castro Carpintero

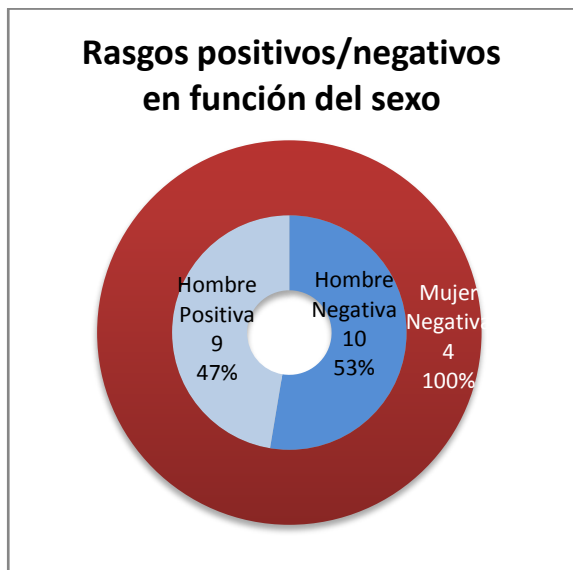


Gráfico 2-18. Porcentaje de personajes positivos y negativos en función del sexo en el cine de compromiso social de 1925 a 1955 en Hollywood. Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados por Castro Carpintero

Ángel Castro Carpintero va a agrupar en tres categorías los casi cincuenta largometrajes analizados en su trabajo: cine de crítica social, cine de evasión y cine negro. En el primero, la proporción de hombres y mujeres se decanta una vez más a favor de los primeros, con un porcentaje de 83% ($n=19$) frente a un 17% ($n=4$) reservado a los personajes femeninos. Las cuatro mujeres que aparecen en dichas películas constituyen además, a juicio del autor, figuras negativas.

En el capítulo anterior se incluía un gráfico (Gráfico 1-2, página 102) en el que se reflejaba el predominio de los retratos negativos sobre los positivos en el cine de los años 30 a 50. En el texto de su estudio, Castro Carpintero aseguraba que las visiones críticas o elogiosas de los periodistas en el cine de la época estaban más o menos equilibradas pero, sin embargo, un recuento de los que él mismo citaba parecía inclinar la balanza hacia la primera opción. Pues bien, si se cruzan las valoraciones del autor con el sexo de los personajes, se observa que cuando se trata de periodistas en masculino la cuantificación resulta bastante equilibrada y que son las mujeres periodistas las que hacen que la cuenta se incline hacia un retrato más desfavorable. Así, el 100% ($n=4$) de las periodistas citadas en este capítulo por este

autor presentan rasgos negativos, mientras que los periodistas varones son retratados de forma positiva en casi la mitad de los casos (47%, $n=9$).

El porcentaje dentro del que el autor denomina “cine de evasión” es bastante similar, con un 81% ($n=13$) de hombres frente a un 19% ($n=3$) de mujeres, si bien uno de los personajes incluidos en realidad es una diseñadora de moda y no, como él afirma, una periodista. Se trata de Marilla Brown Hagen (Lauren Bacall), en *Designing Woman* (Mi desconfiada esposa),

(Vicente Minelli, 1957). Sí es correcta, sin embargo, la identificación de Mike Hagen (Gregory Peck), su marido en el film, como cronista deportivo.

Por último, este autor dedica un apartado al cine negro en el que, como ya se dijo, bien podrían haberse incluido muchas de las películas que figuraban en el de “cine comprometido”. En cualquier caso, dado que lo que aquí se pretende es hacer un recorrido cuantitativo por las publicaciones previas sobre cine y periodismo, se conserva también esta clasificación para hacer notar que en este caso aparece de nuevo un 100% ($n=12$) de personajes masculinos, ya que los diez personajes citados en este apartado son hombres.

Otra clasificación bastante habitual en los estudios precedentes es la que agrupa a los periodistas en función de sus prácticas profesionales en la medida en que éstas son éticas o poco éticas (Bezunarte, Cantalapiedra, y otros, *Periodistas de cine y de ética* 2007) o si se trata de periodistas amarillistas o periodistas comprometidos (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996, 159-217), una distinción esta última

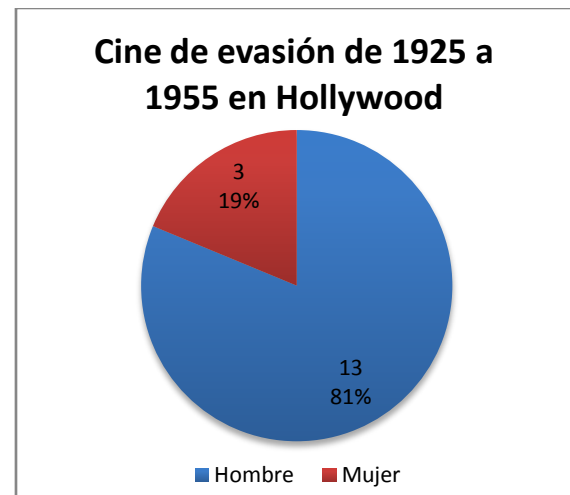


Gráfico 2-19. Porcentaje de hombres/mujeres en el cine de evasión de 1925 a 1955 en Hollywood. Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados por Castro Carpintero

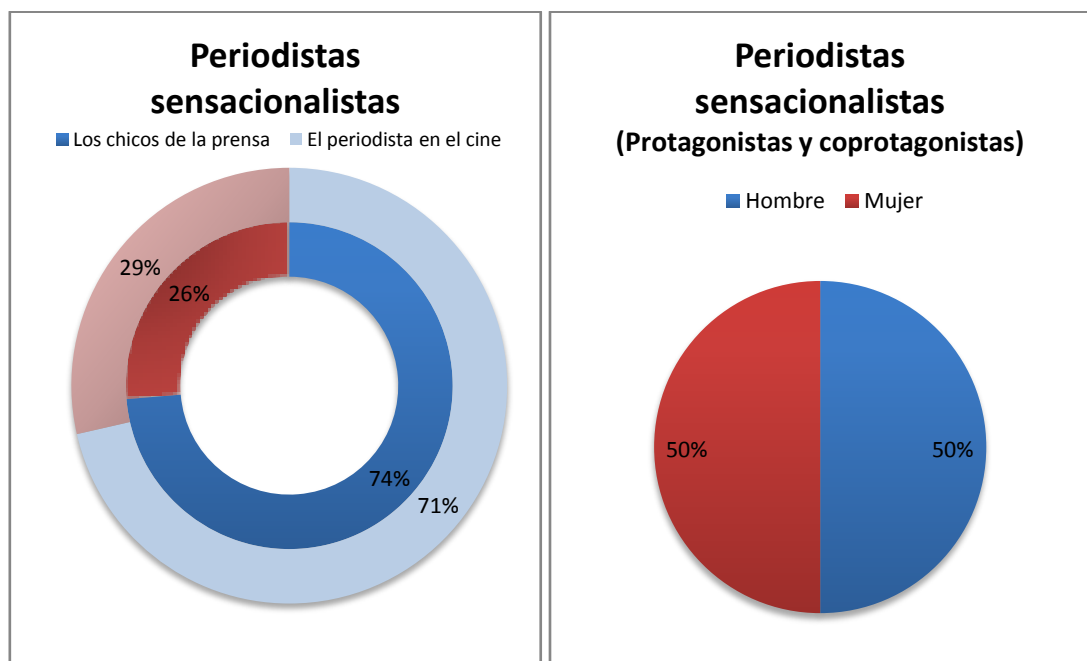


Gráfico 2-20. Porcentaje de periodistas sensacionalistas hombres y mujeres en las películas citadas por Laviana y Castellano Montero, en general y sólo protagonistas (Laviana). Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados en el libro *Los chicos de la prensa* y el proyecto fin de carrera *El periodista en el cine*

que coincide bastante con dos de los estereotipos básicos estudiados por los autores norteamericanos (ver página 96).

El retrato más característico de los periodistas amarillistas proviene de *The Front Page*, en la que se revela cómo éstos son capaces de manipular, mentir, cambiar la línea ideológica del periódico, robar información a los compañeros y, en definitiva, hacer todo cuanto esté en su mano para conseguir las informaciones más impactantes con el objetivo de vender más periódicos. Los periodistas sensacionalistas son, por tanto, los que tienen un comportamiento menos ético de todos los representados por el cine y, además, de forma consciente. En el repaso que realiza Laviana por este grupo de personajes encontramos que la proporción de hombres y mujeres supera por primera vez en todo su libro la cuarta parte (H=74%, $n=14$; M=26%, $n=5$).

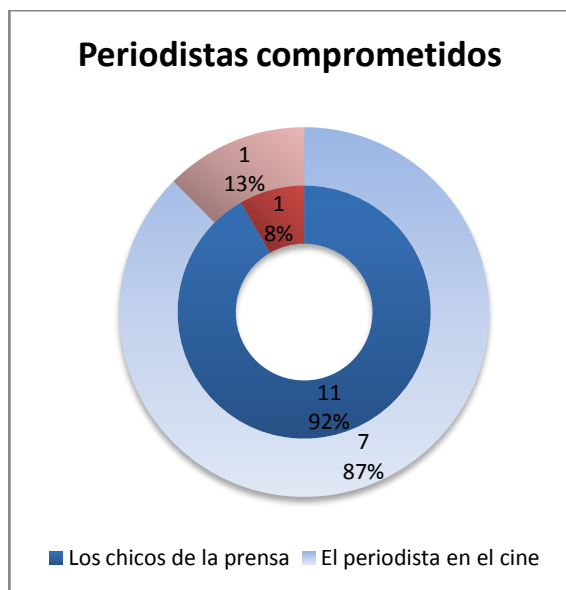


Gráfico 2-21. Porcentaje de hombres y mujeres entre los periodistas comprometidos retratados por el cine. Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados en las monografías *Los chicos de la prensa* y *El periodista en el cine*

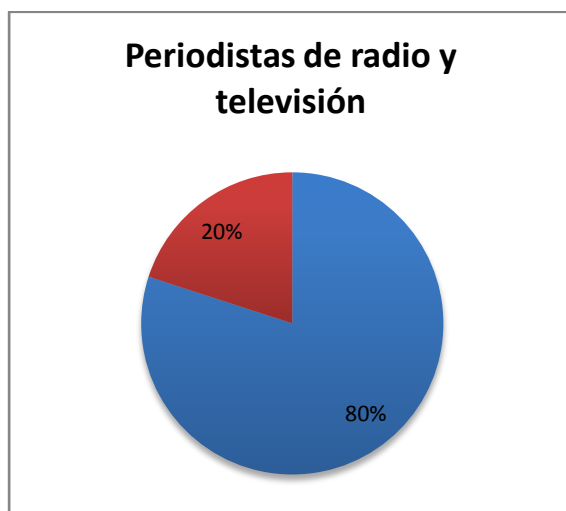


Gráfico 2-22. Porcentaje de hombres y mujeres entre los periodistas cinematográficos que trabajan en radio y televisión. Fuente: elaboración propia a partir de los personajes citados en *Cine entre líneas*

Hasta ahora no se ha tenido en cuenta si los personajes mencionados eran protagonistas o secundarios, pero de hacerlo, en este apartado se pondría de manifiesto que el porcentaje está equiparado, siendo hombres la mitad de los periodistas sensacionalistas ($n=4$) y mujeres la otra mitad ($n=4$).

En contrapartida, el retrato de los periodistas comprometidos (también denominados “periodistas cruzados” por algunos autores como Castellano Montero, en traducción literal de las categorías establecidas por Barris) es casi exclusivamente masculino. En el capítulo dedicado a estos personajes, Laviana cita un total de doce, de los cuales sólo uno es una mujer (H=92%, $n=11$; M=8%, $n=1$), mientras que entre los ocho de Castellano Montero también sólo hay una. El hecho de que el corpus de personajes sea menor hace que en este caso el porcentaje parezca más favorable a los personajes femeninos (H=87%, $n=7$; M=13%, $n=1$).

De este modo, la impresión que obtiene el lector de ambas monografías es que los nombres femeninos sólo proliferan en los retratos profesionales caracterizados por rasgos negativos, mientras que son casi inexistentes en aquellos que se decantan hacia una visión más positiva del personaje del periodista.

En cuanto a los medios en los que trabajan los profesionales de la información, la prensa es el más popular de todos los representados en el cine, hasta el punto de que, por ejemplo, en

Cine entre líneas dedican un capítulo a los “otros medios” (V. García de Lucas 2006), conformados en este caso por la radio y la televisión –Internet como medio de información es de momento una realidad bastante ajena al cine–. Una vez más, la proporción obtenida se mantiene en el 80% para los hombres ($n=36$) y el 20% para las mujeres ($n=9$) lo que desmiente la hipótesis inicial de que la televisión sería un medio en el que proliferasen más los personajes femeninos.

2.3.4 Análisis global

A lo largo de los tres subepígrafes anteriores se ha hecho un repaso de los personajes citados por la bibliografía existente en lengua castellana (principal, aunque no exclusivamente) sobre la imagen de los periodistas en el cine de acuerdo con los apartados y categorías establecidas por sus propios autores. La idea que presidía esta revisión era la de detectar, más allá de afirmaciones genéricas del tipo “las mujeres periodistas están representadas en el cine en igualdad de condiciones que sus colegas varones”, cuál era la impresión al respecto que podía obtener el lector de uno de estos libros.

Debido a la forma de estructurar el análisis, los gráficos anteriores recogen a menudo redundancias que no aparecen reflejadas de manera expresa. Por ejemplo, cuando se analiza la presencia de las mujeres en la información política según dos autores distintos es más que posible que las mujeres a las que se refieren sean las mismas, pero también que no coincidan en su selección de personajes. Del mismo modo, tal y como se ha indicado en los momentos en que resultaba pertinente, es también habitual que un autor incorpore al mismo personaje en dos o más capítulos.

Es por ello que en este subepígrafe se realiza un análisis global de los personajes que surgen de la lectura detallada de los libros mencionados, más allá de las categorías en que decidieron incluirlos sus autores, con el fin de hacer un análisis global de personajes basado si no en un estudio exhaustivo, sí al menos en aquellos que los estudiosos que han tratado el asunto han considerado más interesantes o dignos de mención.

Un vistazo general a los gráficos de los tres subepígrafes precedentes revela que en la mayor parte de los casos la proporción más habitual entre hombres y mujeres es de un 80%-20%. Si se coge el listado del total de personajes citados en dichos libros, sin tener en cuenta las repeticiones (es decir, contando una vez a cada personaje, con independencia de cuántas veces se le cite) se confirma que, en efecto, dicha impresión no sólo es correcta sino que coincide, además, con el resultado obtenido por Bezunarte y su equipo en su análisis elaborado a partir de 104 películas, según el cual de cada cinco periodistas cinematográficos, uno es una mujer (Bezunarte, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 223). Así, sumando los personajes citados por los distintos autores se obtiene un total de 471, de los que 371 son hombres (79%) y 100 mujeres (21%).

Estos personajes corresponden a un total de 280 películas. En 173 de ellas tan sólo aparece un personaje de periodista y, de ellas, en 142 se trata de un hombre mientras que en 31 es una mujer. En 64 películas los autores citan a dos personajes de periodistas, de las cuales en tan sólo un caso ambos personajes son femeninos (*Aullidos*); en 23 películas se contabiliza un personaje de periodista de cada sexo y, por último, en 40 títulos los dos periodistas son varones. 25 películas incluyen a tres personajes de periodistas y de nuevo en tan sólo un caso se trata de tres personajes femeninos (*Gemidos en la oscuridad*). Seis películas cuentan con cuatro personajes, dos de ellas con un elenco de profesionales de la información por entero masculino (*Sucedió en China* y *El año que vivimos peligrosamente*), mien-

tras que en el resto la proporción es 3/1 a favor de ellos. La situación es similar en las siete películas con cinco personajes citados por los investigadores, entre las cuales hay una en la que sólo aparecen periodistas varones (*Vacaciones en Roma*). Todo ello lleva a concluir que los

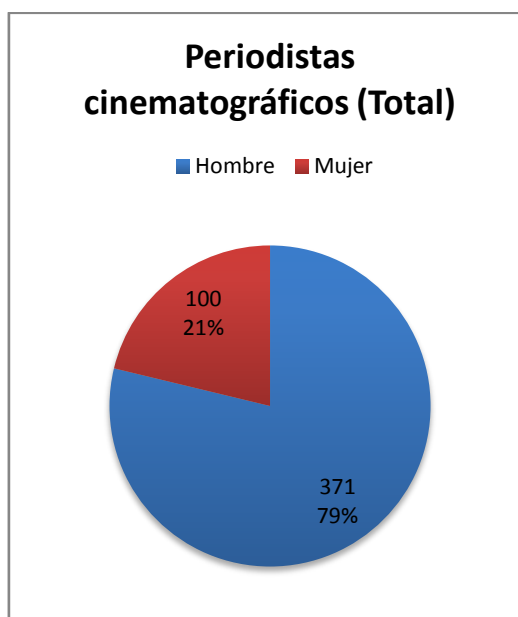


Gráfico 2-24. Porcentaje de hombres y mujeres entre los periodistas cinematográficos citados en la bibliografía previa. Fuente: elaboración propia

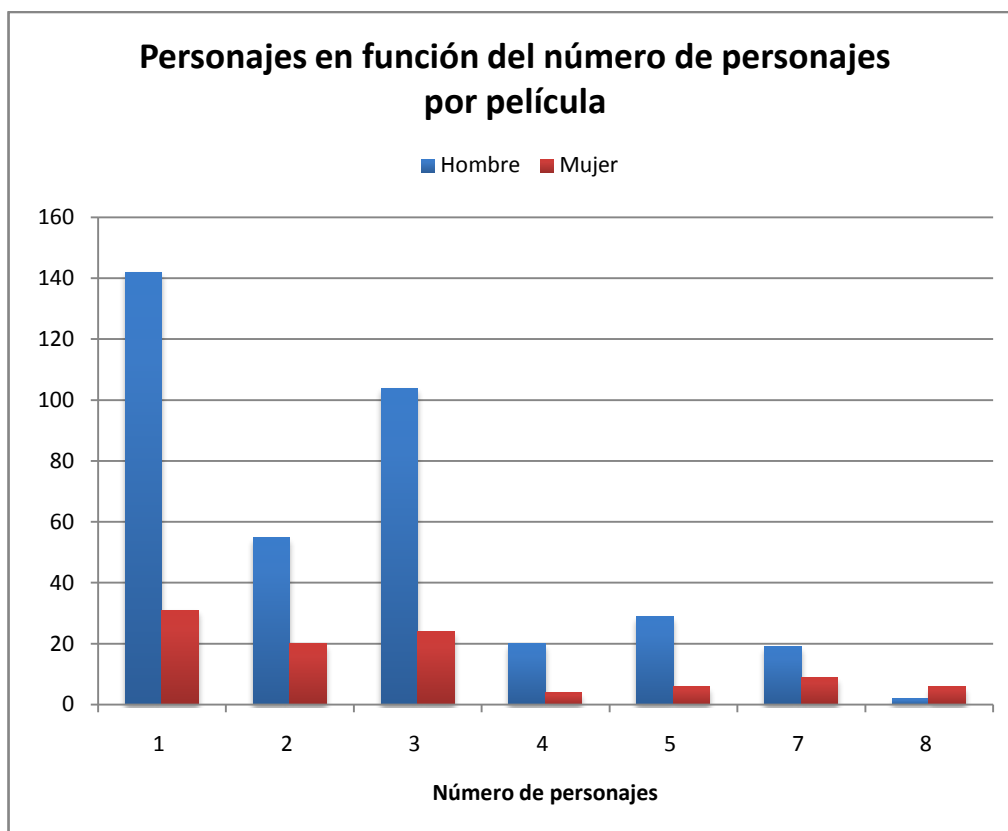


Gráfico 2-23. Distribución de los personajes masculinos y femeninos en función del número de personajes por película. Fuente: elaboración propia

personajes de mujeres periodistas aparecen en solitario en un número de ocasiones mucho menor.

Si se puede medir la relevancia de un personaje por el número de veces y de autores que lo citan, el periodista cinematográfico más importante de toda la historia del cine sería, a tenor de la bibliografía existente en castellano, Charles Foster Kane (Orson Welles), el protagonista de *Citizen Kane* (Ciudadano Kane), (Orson Welles, 1940), un personaje bastante negativo al que los distintos autores se refieren dentro de capítulos tales como el periodista como villano, la relación de los periodistas con la política, el periodista y la vida privada y, sobre todo, en menciones diversas a los magnates de los medios de comunicación, un personaje al que el cine en general no ha mirado con muy buenos ojos. En contrapartida, el segundo personaje más mencionado por los distintos autores es Ed Hutchinson (Humphrey Bogart) en *Deadline USA* (El cuarto poder), (Richard Brooks, 1952), un implicado director de prensa que aparece mencionado como cruzado, periodista comprometido o defensor del pueblo, entre otros. En un nivel inferior, pero todavía entre los personajes más relevantes, se sitúan otros cinco periodistas varones: el también malvado magnate D. B. Norton (Edward Arnold) de *Meet John Doe*, el inexperto corresponsal Guy Hamilton (Mel Gibson) de *The Year of living Dangerously*, así como los también corresponsales Russell Price (Nick Nolte) de *Under Fire* y Sam Waterston (Sydney Schanberg) de *The Killing Fields* (Los gritos del silencio), (Roland Joffé, 1984) y, por último, el superficial Marcello Rubini (Marcello Mastroiani) de *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960).

Las primeras mujeres periodistas aparecen en el siguiente nivel, es decir, el de los citados por al menos cuatro autores, en el que se han contabilizado a catorce personajes masculinos frente a tres femeninos. Las periodistas más “relevantes” de la historia del cine, de acuerdo con este rasero, son: Ann Mitchell (Barbara Stanwyck) de *Meet John Doe*, una periodista sensacionalista y sin escrúpulos finalmente redimida; la corresponsal Claire Stryder (Joanna Cassidy) de *Under Fire*, con frecuencia citada a colación de su compañero de reparto ya mencionado más arriba y, por último, la malvada Diana Christensen (Faye Dunaway) de *Network* (Sydney Lumet, 1976).

Un repaso de este listado de periodistas “más citados”²¹² permite comprobar que en la imagen de los profesionales de la información que más ha calado en el público conviven los

²¹² Un breve experimento en Google permite “verificar” y, en su caso, corregir estos resultados. El buscador arroja “aproximadamente” 356.000 resultados en una búsqueda de “Charles Foster Kane”, 402.000 para “Russell Price + Under Fire”, 38.300 si se introduce “Ed Hutchinson + Deadline USA”, 40.900 para Edward Norton y Meet John Doe, 66.600 para “Guy Humilton y The Year of living Dangerously”, 51.900 para Sam Waterson y The Killing Fields y 49.200 para Marcello Rubini y La Dolce Vita. En cuanto a los personajes femeninos, el buscador arroja un total de 16.900 resultados para Ann Mitchell y Meet John Doe, 6.530 para Claire Stryder Under Fire y 478.000 para Diana Christensen + Network. De este modo, el personaje de periodista más popular pasaría a ser un personaje femenino. Diana Christense en *Network*, mientras que el corresponsal Russell Price “desbanca” al ciudadano Kane como personaje masculino más destacado. El resto del ranking permanece más o menos igual y, sobre todo, corrobora la idea de que, con la excepción del personaje de Dunaway, las periodistas cinematográficas parecen calar mucho menos en la mente del público y de los críticos que sus colegas varones. Las siguientes periodistas más citadas por los autores en castellano eran Tess Harding, de *Woman of the Year* que aparece citada en Google 18.900 veces, siendo así una de las periodistas más populares para el buscador; Megan Carter de *Abscence of Malice*, con tan sólo 3.310 entradas en Google, 12.600 resultados para Hildy Johnson y *His Girl Friday* y, por último, 5.280 para Constance Porter en *Life-Boat*.

personajes más negativos con los muy positivos retratos de los corresponsales de guerra de los años 80, así como confirmar que las periodistas cinematográficas son, salvo escasas excepciones, mucho menos memorables que sus colegas varones. También resulta llamativa la relativa ausencia de personajes más contemporáneos, que se justifica en gran parte debido a que varios de los libros utilizados como base datan de la primera mitad de los años 90. En cualquier caso, restringiendo la selección a los personajes femeninos posteriores a 1990 citados por al menos dos autores, los más populares resultarían ser Alicia Clark (Glenn Close), en *The Paper*,²¹³ Andrea Caracortada (Victoria Abril) en *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993)²¹⁴ y Jane Livingstone (Katrin Cartlidge) en *No man's land* (En tierra de nadie), (Danis Tanovic, 2000)²¹⁵ que son, en todos los casos, personajes muy caricaturizados y negativos.

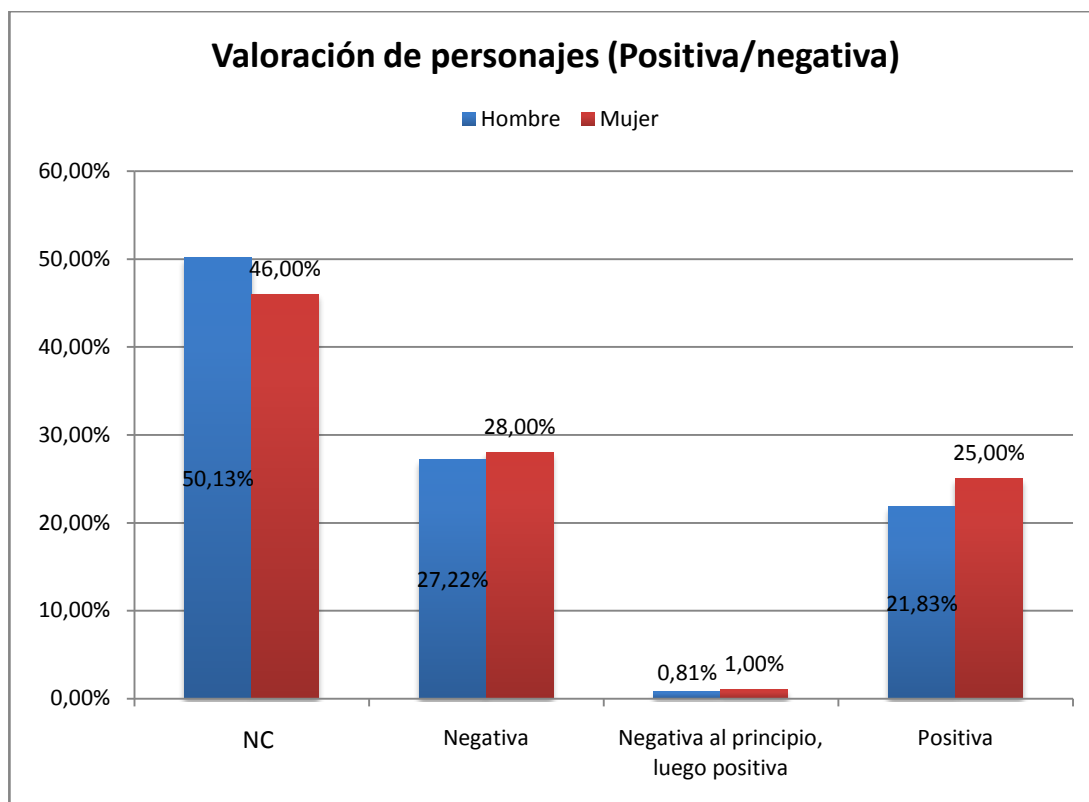


Gráfico 2-25. Valoración (positiva o negativa) de los periodistas cinematográficos. Fuente: elaboración propia

En todo caso, la distribución entre retratos favorables y desfavorables es mucho más equilibrada de lo que parecen indicar tanto los gráficos de los subepígrafes anteriores como lo dicho hasta aquí. En casi la mitad de los femeninos (46%, $n=46$) y casi la mitad de los masculinos (50,13%, $n=186$) no se menciona de manera expresa si se trata de un personaje positivo o negativo. En los que sí se hace referencia al particular, los positivos están igualados en términos porcentuales entre hombres y mujeres (H= 27,22%, $n=101$; M=28%, $n=28$), mientras que entre los negativos predominan los femeninos (H=21,83%, $n=81$, M=25%, $n=25$).

²¹³ El “experimento Google” confirma a este personaje como uno de los más populares entre los periodistas cinematográficos, sean hombres o mujeres, con 101.000 entradas.

²¹⁴ 2.120 resultados en Google.

²¹⁵ 41.500 resultados en Google.

En cuanto a los medios, los autores afirman, sin apoyarse para ellos en datos concretos, que la popularidad cinematográfica de la prensa es muy superior a la de cualquiera de los otros medios de comunicación. La revisión objetiva de los lugares en que trabajan los 471 personajes citados confirma esta impresión. Así, un 66,67% ($n=310$) desarrolla su actividad profesional en prensa escrita, frente al 14,9% ($n=66$) que trabaja en televisión. El resto de los medios cuentan con porcentajes del 5% o menos y son, por orden de popularidad, las revistas especializadas (5,81%, $n=27$), radio (5,16%, $n=24$), agencias (3,66%, $n=17$) y revistas de actualidad (2,58%, $n=12$).

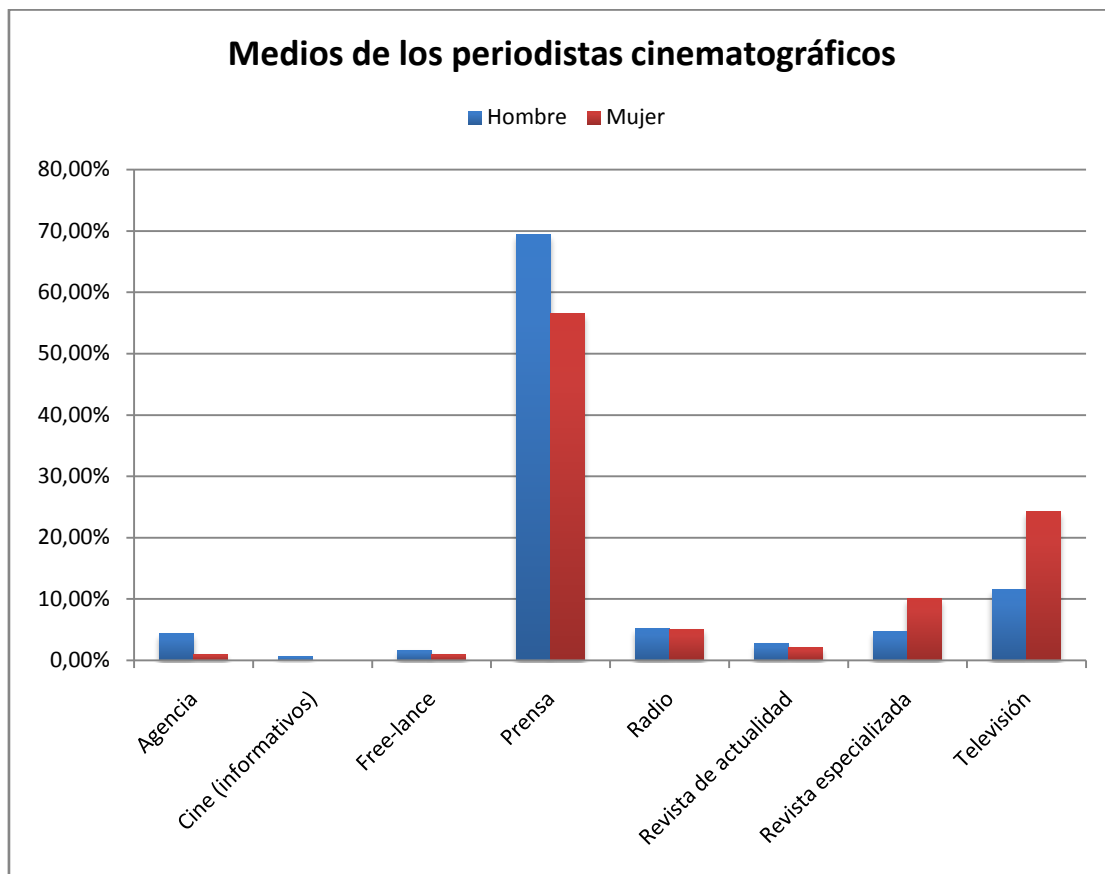


Gráfico 2-26. Distribución porcentual de los periodistas cinematográficos (hombres y mujeres) en los distintos medios de comunicación. Fuente: elaboración propia

Si se estudia la relación entre los medios de comunicación y el sexo de los informadores se evidencia que el porcentaje de mujeres periodistas que trabajan en televisión (24,24%) es mayor que el de hombres (11,485%) aunque, una vez más, dado que el número total de personajes de hombres periodistas es mucho mayor que el de mujeres, el total de periodistas varones retratados por el cine que aparecen en televisión es casi el doble que el de mujeres ($H=42$; $M=24$). Del mismo modo, un elevado porcentaje de periodistas cinematográficas se relaciona con revistas especializadas (10,10%, $n=10$) (normalmente de moda), frente a una menor dedicación porcentual de los hombres (4,64%, $n=17$).

En cuanto a los cargos, la de reportero es, sin duda alguna, la ocupación profesional más retratada por el cine. Así, un 37,93% ($n=176$) de los personajes que conforman el corpus anali-

zados ejercen como tales. Los jefes²¹⁶ constituyen el siguiente grupo en popularidad, con un 21,77% ($n=101$) del total de personajes. Ya con cifras muy inferiores, les siguen los fotógrafos (8,19%, $n=38$); enviados especiales (7,11%, $n=33$); columnistas (6,68%, $n=31$) y presentadores y locutores (6,25%, $n=29$).

Al introducir la variable del sexo del personaje se comprueba que las mujeres se distribuyen en un porcentaje mucho mayor en los cargos de menos responsabilidad y, así, más de la mitad de las periodistas femeninas trabajan como reporteras (56,25%, $n=54$), mientras que sólo la tercera parte de los varones ejerce esta labor (33,15%, $n=122$); la siguiente diferencia más destacada se produce entre los jefes: sólo un 11,46% ($n=11$) de las periodistas citadas en la bibliografía ocupa algún cargo de responsabilidad profesional, frente al 24,46% ($n=90$) de sus colegas varones.

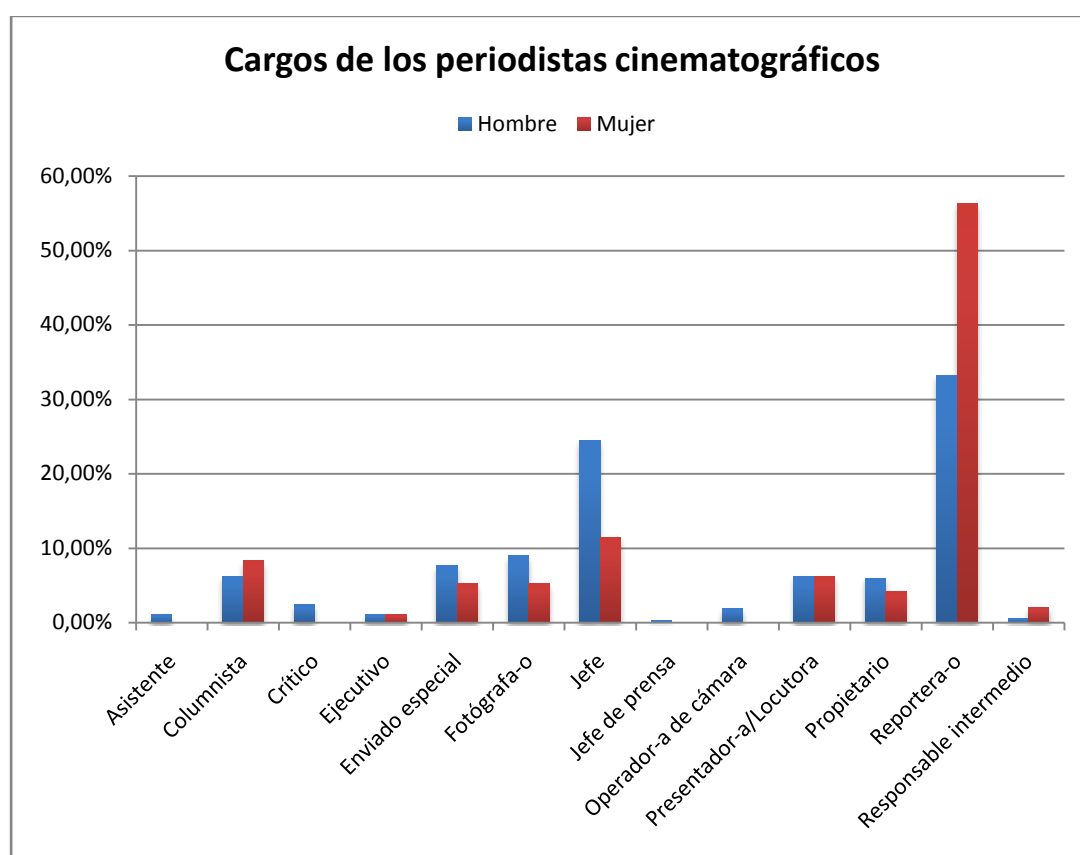


Gráfico 2-27. Distribución porcentual de los periodistas cinematográficos (hombres y mujeres) por cargos. Fuente: elaboración propia

En el resto de los apartados, que por otra parte poseen una representación global mucho menor, los porcentajes entre hombres y mujeres son similares, con una cierta tendencia a que los hombres ocupen más los cargos que implican un componente tecnológico (operadores de

²¹⁶ Como ya se explicó más atrás (ver nota a pie de página número 204), los personajes que en inglés comparten la denominación común de *editor* y que incluyen al redactor-jefe, director, subdirector, jefe de local, etc., resultan a veces difícilmente distinguibles entre sí en las películas y, por otra parte, la descripción de sus funciones no siempre cuenta con una traducción precisa en castellano, de ahí que haya optado por utilizar la identificación genérica de jefes para hacer referencia a los directores, redactores-jefes, directores de informativos, etc. En aquellos casos en que se trata de un cargo intermedio y que claramente aparece descrito como tal en el filme (un redactor-jefe de local, por ejemplo, que trabajan claramente a las órdenes de un director al tiempo que es responsable de un equipo de redactores) se ha utilizado el término “responsable intermedio”

cámara, fotógrafos, etc.) y las mujeres predominando más, por el contrario, en cargos de responsabilidad intermedia, así como columnistas.

En cuanto al tipo de información, en la tercera parte de los casos no se explicita (NC= H= 35,85%; M=34,00%), de modo que los porcentajes que se ofrecen a continuación se obtienen tras desestimar estos casos. En lo que respecta al resto, existe un grupo de secciones con una ocupación casi testimonial (por debajo del 2%) que en el gráfico se muestran agrupadas. Son las siguientes:

Sección	% total	Nº total	% M	Nº M	% H	Nº H
Económica	0,42%	1	0,00%	0	0,33%	1
Cocina	0,00%	0	1,52%	1	0,33%	1
Necrológicas	0,42%	1	0,00%	0	0,33%	1
Feminista	0,00%	0	1,52%	1	0,33%	1
Cine	0,84%	2	0,00%	0	0,66%	2
Consultorio sentimental	0,42%	1	1,52%	1	0,66%	2
Musical	0,84%	2	0,00%	0	0,66%	2
Judicial	0,42%	1	1,52%	1	0,66%	2
Investigación	0,84%	2	1,52%	1	0,99%	3
Corazón	1,26%	3	1,52%	1	1,32%	4
Cultura	2,52%	6	0,00%	0	1,97%	6

Tabla 2-2. Secciones en las que trabajan los periodistas cinematográficos con una ocupación menor al 2%. Fuente elaboración propia

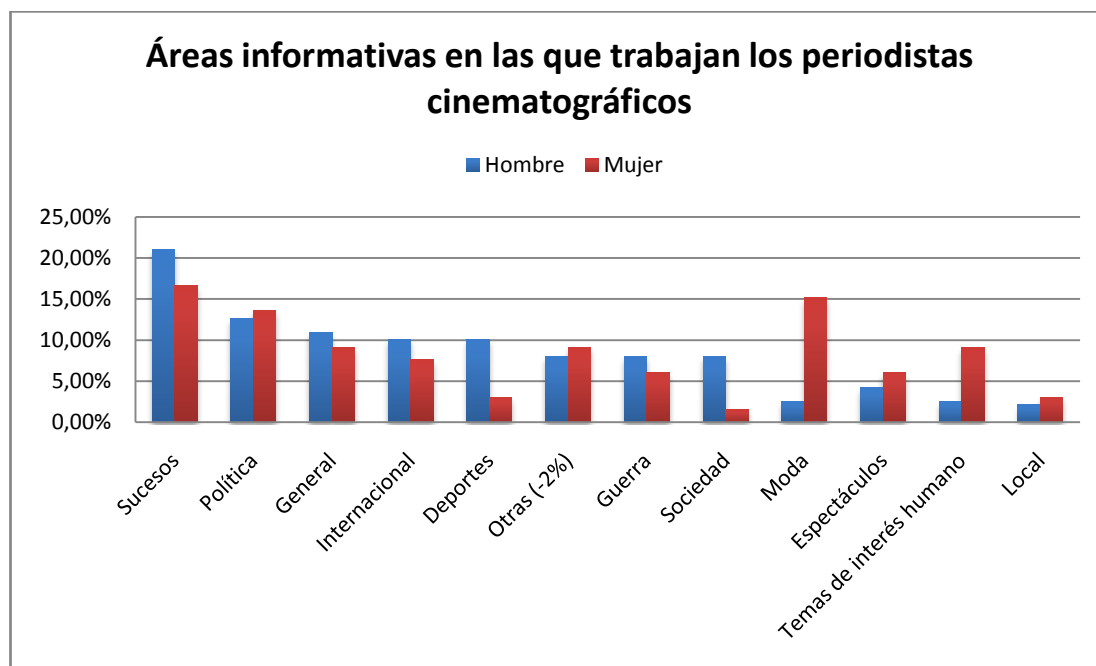


Gráfico 2-28. Distribución porcentual de los periodistas cinematográficos (hombres y mujeres) en las distintas áreas temáticas. Fuente: elaboración propia

La sección más popular, al menos a tenor de la bibliografía consultada, resulta ser Sucesos, con (H=21,20% $n=50$; M=16,67%, $n=11$), seguido de Política (H=12,61% $n=30$; M=13,64% $n=9$) y General²¹⁷ (H=10,92% $n=26$; M=9,09% $n=6$). Las mujeres se dedican más

²¹⁷ He utilizado este concepto para hacer referencia a los informadores cinematográficos que, aparentemente, cubren cualquier tipo de información sin hacer distinciones.

que los hombres sobre todo a Moda, única sección en la que son mayoría no sólo en términos porcentuales sino también absolutos (H=2,52%, $n=6$; M=15,15%, $n=10$), cobertura de temas de “interés humano” (H=2,52%, $n=6$; M= 9,09%, $n=6$), así como Espectáculos, Política e Información Local, mientras que los hombres tienen una dedicación mayoritaria en Deportes (H=10,08%, $n=24$; M=3,03%, $n=2$) y Sociedad (H=7,98%, $n=19$; M=1,52%, $n=1$).

2.4 Resumen del capítulo

A partir de los años 30, el cine empieza a incorporar con cierta asiduidad a mujeres periodistas, presentándolas como personajes decididos, de lengua afilada y maneras resueltas que, no obstante, terminan en su mayoría abandonando la profesión tras encontrar al marido apropiado. La *sob sister*, término acuñado para el gran público por el cine, se convierte en un personaje tópico y reconocible. Además de los rasgos ya mencionados, utiliza trajes de corte masculino, apodos de hombre y con frecuencia se ve envuelta en una trama romántica en la que compite en el mismo reportaje con un colega varón hasta que, al final, el amor triunfa.

La coyuntura económica y la vuelta a posturas sociales más conservadoras motivan que este personaje desaparezca en los años 50 y 60. La reaparición de las periodistas en los 70 está ligada a la cada vez mayor importancia de la televisión y propicia que la imagen y el aspecto físico adquieran más relevancia en el retrato de las profesionales de la información. A partir de mediados de los 70, la visión que ofrece el cine de las mujeres periodistas se va haciendo cada vez más negativa.

A partir del recorrido histórico realizado se entresacan los rasgos básicos de los principales tipos de personajes de mujer periodista a lo largo del siglo XX, que son las *sob sister* de los años 30 y 40, las periodistas del cine de terror, las periodistas del Western, las periodistas del cine fantástico y las sufragistas o “mujeres modernas” de principios de siglo. Cada una de ellas posee unos rasgos distintivos claros que las distinguen del resto y que en muchos casos están vinculados a su adscripción a un género determinado.

Por último, se realiza un recorrido cuantitativo por la representación de las periodistas cinematográficas a través de los estudios sobre cine y periodismo realizados hasta la actualidad. Como resumen y conclusión final de los datos obtenidos puede decirse que, a pesar de que en los distintos estudios sobre la imagen de los periodistas cinematográficos se afirma que las mujeres gozan de una posición privilegiada y un *status* casi de igualdad con respecto a sus compañeros varones, los datos aportados por ellos revelan que sólo es mujer un periodista de cada cinco, que más de la mitad de las periodistas cinematográficas trabajan de reporteras y que es muy pequeño el porcentaje de las que ocupan puestos de responsabilidad. Por otra parte, las mujeres periodistas son citadas menos veces por los distintos autores que los de sus colegas varones, lo que lleva a asumir que se trata de personajes menos importantes, memorables o influyentes, una idea que aparece reforzada mediante un rastreo en un buscador como Google, según el cual la periodista más influyente de la historia del cine sería la malvada Diane Christensen (Faye Dunaway) en *Network*.

3 Tipologías dramáticas, géneros cinematográficos y roles profesionales de los y las periodistas de los 90

El análisis de las mujeres periodistas en el cine de los años 90 se basa, tal y como se explicó al exponer la metodología utilizada, en el vaciado de 112 películas producidas en los años 90 y estrenadas en cine en España en las que los profesionales de la información, hombres o mujeres, desempeñan un papel de cierta relevancia. Se incluyó a personajes de ambos sexos para poder comparar cómo el cine los retrata a unos y a otros, si bien en los dos capítulos dedicados al análisis cualitativo se hará especial hincapié en los femeninos.

Aunque los datos se desglosarán con detalle en los sucesivos subepígrafes,²¹⁸ como punto de partida cabe indicar que se ha trabajado sobre un corpus de 736 personajes, de los cuales el 66,03% son masculinos ($n= 486$) y el 33,97% femeninos ($n= 250$), lo que arroja un porcentaje bastante más favorable a las mujeres que el obtenido a través del vaciado de los estudios precedentes sobre la imagen del periodista en el cine (ver Gráfico 2-24). Más adelante (Gráfico 3-10, página 186) se pondrá de manifiesto cómo al considerar sólo a los personajes principales (que, al fin y al cabo eran los que se incluían en el gráfico mencionado), la representación cinematográfica de los periodistas se vuelve casi paritaria, demostrando que al finales del siglo la industria cinematográfica ya ha asumido la presencia masiva de mujeres entre los profesionales de los medios de comunicación.

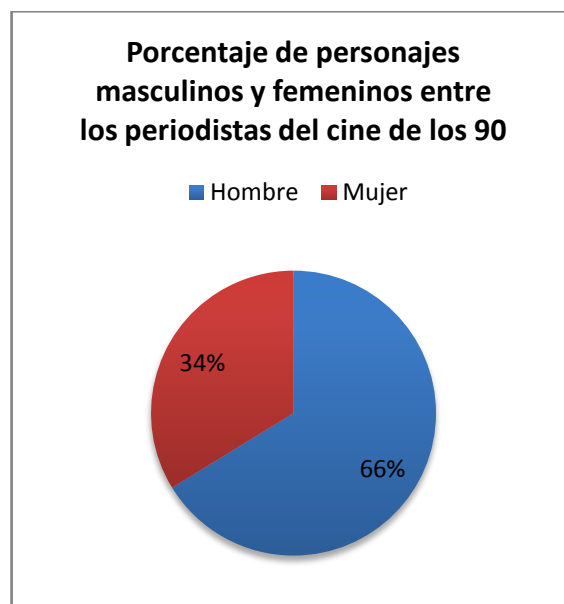


Gráfico 3-1. Porcentaje de personajes periodistas masculinos y femeninos en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia

²¹⁸ Los listados completos sobre los que se basan los gráficos y los datos aportados a lo largo de este capítulo figuran en Anexo VII.

A modo de introducción se ha hecho una valoración del grado de importancia que adquieren para los personajes analizados diversos asuntos relacionados bien con aspectos profesionales, bien con los roles e identidades asociados social y culturalmente a los distintos sexos. Así, para cada personaje se ha hecho una valoración, del 1 al 10, de los siguientes ítems: ética profesional; poder y/o popularidad; conflicto vida profesional y personal; dilema entre neutralidad y compromiso; discrepancia con su medio; apariencia física y, por último, discriminación por razón de sexo, inspirados en las categorías utilizadas por Herman para su análisis de contenido de la imagen de las mujeres periodistas en seis películas datadas entre finales de los 70 y mediados de los 90 (Herman 2004-2005, 40-41). Aunque no se han respetado con exactitud ni las categorías de esta autora ni su sistema de codificación y se les ha añadido una, los resultados arrojados por esta investigación, obtenidos de un *corpus* muchísimo mayor, son bastante coherentes con los suyos en cuanto a la prelación de dichos asuntos en las películas analizadas.

La ética profesional resulta ser la cuestión que aparece más veces y con mayor importancia en el retrato de los 259 periodistas para los que se analizó este aspecto. Si bien esto es verdad tanto si son hombres como si son mujeres, queda también claro que se trata de un tema que adquiere más importancia en el caso de los personajes masculinos, con un total de 396 puntos, que en el de los femeninos, entre los que se sitúa en 268. El poder y/o la popularidad aparecen en segundo lugar también para ambos sexos, mientras que el tercer puesto, considerando las cifras globales, es para el conflicto entre la vida profesional y personal. Aquí se produce la primera divergencia entre sexos, ya que este tema figura en tercer lugar en el caso de los personajes femeninos, mientras que desciende al cuarto para los masculinos. En contrapartida, el tercer asunto más importante para los periodistas (el dilema entre neutralidad y com-

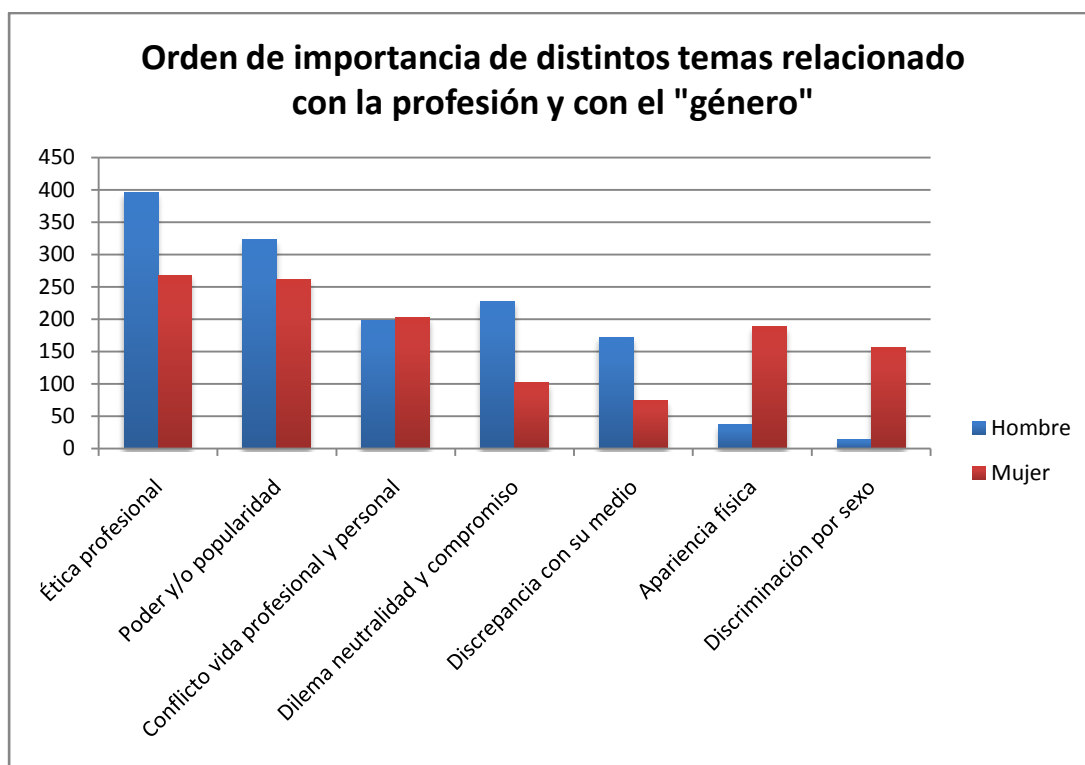


Gráfico 3-2. Orden de importancia de distintos temas relacionados con la profesión periodística y con los roles de género en el retrato de 259 personajes de periodistas hombres y mujeres en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia

promiso) desciende hasta el sexto puesto en el caso de ellas. Asimismo, la apariencia física es mucho más importante para las profesionales de la información que para sus colegas varones (cuarto y sexto puesto en importancia, respectivamente), mientras que la discriminación por razones relacionadas con el sexo del personaje ocupa el quinto lugar en el caso de las mujeres y apenas si se menciona en el caso de los hombres.

	HOMBRES	MUJERES	GLOBAL
Ética profesional	1°	1°	1°
Poder y/o popularidad	2°	2°	2°
Conflicto vida profesional y personal	4°	3°	3°
Dilema neutralidad y compromiso	3°	6°	4°
Discrepancia con su medio	5°	7°	5°
Apariencia física	6°	4°	6°
Discriminación por sexo	7°	5°	7°

Tabla 3-1. Orden de importancia de los temas principales relacionados con la profesión y con los roles de género en función del sexo del personaje. Fuente: elaboración propia

3.1 Tipologías dramáticas y géneros cinematográficos

En este subepígrafe se realiza una aproximación cuantitativa al tema de estudio en función de algunos de los conceptos básicos propios de la narrativa audiovisual. Así, se expone la distribución de los filmes en los que aparecen periodistas en cuanto al género cinematográfico al que se adscriben, se agrupa a los personajes en función de si el rol que ejercen es activo o pasivo, se analiza su distribución de acuerdo con las distintas categorías dramáticas y, para terminar, se aborda su valoración global (positiva o negativa) según el modo en que el guión y el texto audiovisual presentan al personaje.

3.1.1 Géneros cinematográficos y nacionalidades

Los géneros cinematográficos constituyen un sistema útil, aunque no exento de ambigüedades, de clasificar los filmes en función de sus semejanzas temáticas y formales y para facilitar y orientar, en función de las mismas, la lectura que el espectador hace de los textos audiovisuales.

For film-makers, organizing production around genres and cycles holds out the promise of attracting and retaining audiences in a reliable way, so reducing commercial risk. For audiences, genre categories provide basic product differentiation while the generic “contract” of familiarity leavened by novelty seems to offer some guarantee that the price of admission will purchase another shot of an experience already enjoyed (once or many times) before. For scholars, genre provides a historically grounded method of establishing “family resemblances” between films produced and releases under widely differing circumstances, and of mediating the relationship between the mythologies of popular culture and social, political and economic context.²¹⁹ (Langford 2005, 1)

²¹⁹ Para los cineastas, organizar la producción en torno a géneros y ciclos permite garantizarse de algún modo la promesa de atraer y retener al público de forma confiable y, de este modo, reducir el riesgo comercial. Para los espectadores, las categorías de género proveen un sistema básico a la hora de diferenciar los distintos productos, mientras que el “contrato” genérico de familiaridad amenizado por la novedad parece ofrecer alguna garantía de que el dinero de la entrada revertirá en otro estímulo de una experiencia ya disfrutada (una o muchas veces) antes. Para los académicos, el género provee un método basado en criterios históricos a la hora de establecer “parecidos” entre películas producidas y estrenadas bajo circunstancias ampliamente

Langford prosigue indicando cómo, a diferencia de lo que sucede con otras categorías teóricas de análisis fílmico, el concepto de género está muy extendido dentro de la cultura popular contemporánea y su utilización es habitual a niveles prácticos y cotidianos. Ello plantea algunos problemas, ya que en el uso no académico es habitual que se entremezclen criterios temporales con otros temáticos, por ejemplo, o que se recurra a etiquetas cuyos límites no siempre resultan claros, como ocurre con la intriga, el thriller, el terror y el policíaco.

Excede del propósito de este estudio discutir la pertinencia de las distintas clasificaciones en función de géneros y subgéneros que, sin embargo, sí son relevantes a la hora de determinar cómo se enfrenta el espectador a los personajes de periodistas en función de en qué tipo de película aparecen. Por ello se ha optado por recurrir a las categorías asignadas a cada uno de los títulos por una de las webs cinematográficas de referencia, Filmaffinity, que adscribe cada película a un gran grupo (drama, acción, aventuras, comedia, comedia dramática, cine negro, fantástico, intriga, melodrama, musical, terror y thriller) y que en algunos casos incorpora también un subgénero que precisa o matiza la clasificación anterior. Dentro de dichos subgéneros figura el “periodismo”.²²⁰ Para los títulos que no aparecen en dicha web se ha recurrido a la clasificación incorporada en la base de datos del Ministerio de Cultura (Base de datos de películas calificadas (salas cinematográficas) 2009) o, en su defecto, a otras páginas web (IMDB, entre ellas, cuya clasificación por géneros es tan exhaustiva que a menudo resulta poco operativa) o a la bibliografía manejada para la elaboración de la filmografía.

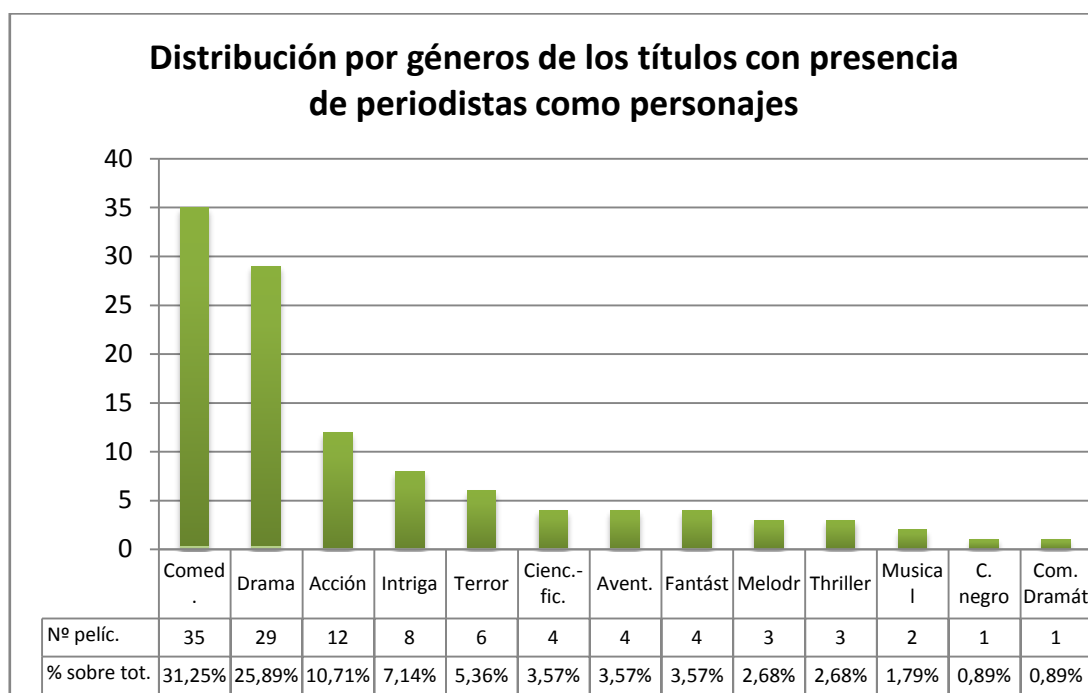


Gráfico 3-3. Distribución por géneros de las 112 películas con periodistas en roles significativos estrenadas en cine en España en los años 90. Fuente: elaboración propia

diferentes, y de mediar la relación existente entre las mitologías de la cultura popular y social con el contexto político y económico. (Langford 2005, 1)

²²⁰ La pertinencia de considerar el periodismo como un género o como un subgénero cinematográfico se ha discutido ya en el capítulo 1 (ver 1.1.1, página 58).

Así pues, la clasificación que se propone no es irreprochable desde un punto de vista teórico pero resulta útil, sin embargo, a la hora de aventurar cómo interpreta el espectador a los personajes en función de su adscripción genérica. Sobre la seriedad (o falta de ella) con que el espectador puede contemplar los avatares que sufren los periodistas cinematográficos puede resultar revelador saber que la comedia es el género que agrupa a un mayor número de películas con periodistas entre sus personajes,²²¹ con un total de 35 títulos adscritos al mismo (31,25%), a los que habría que sumar uno más encuadrado dentro de las “comedias dramáticas”. Le sigue el drama, con 29 (25,89%) y, a continuación, las cintas de acción, con doce (10,71%). Un género tan vinculado en sus orígenes con el periodismo como fue el cine negro muestra una presencia apenas testimonial en los años 90 con tan sólo una representación (0,89%).

Si en lugar de analizar el número de películas se evalúa la distribución del total de personajes por género cinematográfico, el orden revelado por el gráfico anterior se mantiene a grandes rasgos, si bien aumenta el peso porcentual de la comedia (y la comedia dramática), al ser estos los géneros en los que no sólo se agrupa un mayor número de títulos sino también en los que cada uno de ellos incluye un mayor número de personajes vinculados con la información.

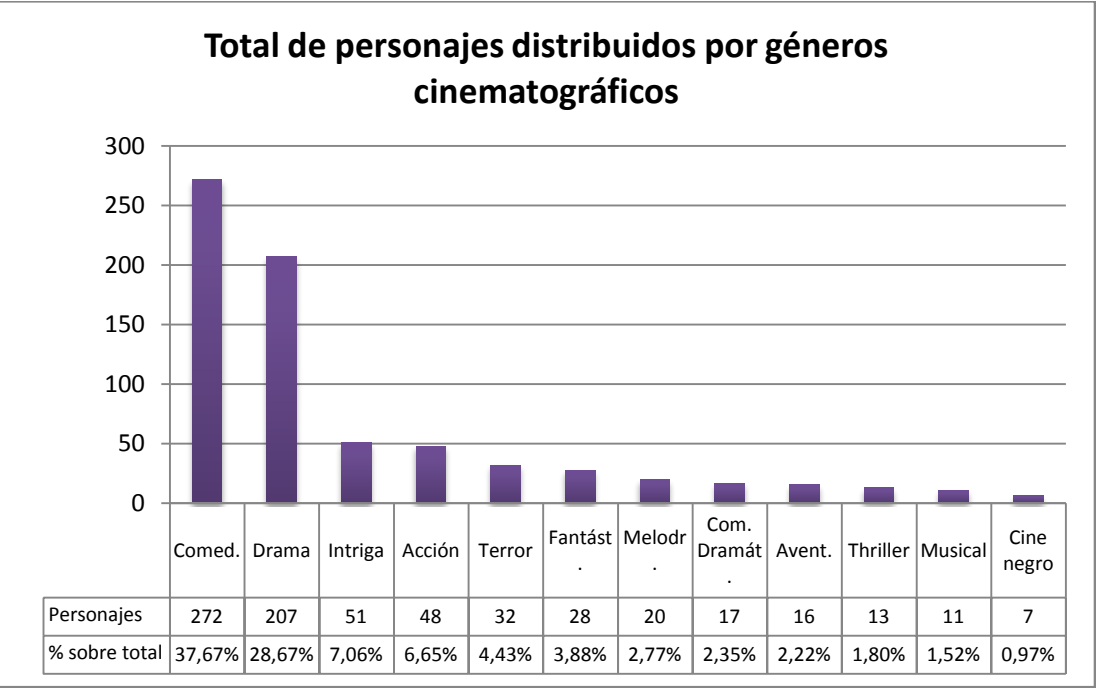


Gráfico 3-4. Personajes de periodistas de los años 90 distribuidos por género cinematográfico (N= 722). Fuente: elaboración propia

Frente a este dato, por ejemplo, las clasificadas como “comedias dramáticas” pasan de ocupar el último puesto y de representar el 0,89% del total, en virtud de su único título, a avanzar cinco puestos y representar un 2,35% del total en el reparto de número de personajes, puesto que sólo en dicha película – *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999)–

²²¹ Ver Anexo VII, Tabla VII-1.

aparecen 17 periodistas. Sin embargo, por ejemplo, cuando una película de aventuras incorpora a un reportero o a un profesional de la información del tipo que sea, suele tratarse de un personaje que aparece en solitario o casi, sin apoyo de su medio o de otros compañeros que compartan con él su labor, mientras que las comedias suelen hacer más hincapié en el entorno periodístico, permitiendo así poner en escena un mayor número de profesionales de la información por cada uno de los títulos.

Por último, al incorporar la variable del sexo del personaje se detectan leves diferencias entre las distribución por géneros cinematográficos de los personajes femeninos y masculinos.²²² Así, en valores absolutos la comedia aglutina a un número mucho mayor de personajes masculinos ($n= 171$), que de personajes femeninos ($n= 101$), pero estos últimos representan, no obstante, el 40,73% del total de las mujeres periodistas de la década. Por otra parte, el número de personajes femeninos no supera al masculino en ningún género, se aproxima en el melodrama ($H=2,32\%$, $n= 11$; $M=3,63\%$, $n= 9$) –que aglutina, como se ve, a un porcentaje mayor de personajes femeninos que masculinos– y es inferior tanto en el musical ($H=2,11\%$, $n= 10$; $M=0,40\%$, $n= 1$) como en el cine negro ($H=1,48\%$, $n= 7$; $M=0\%$, $n= 0$).

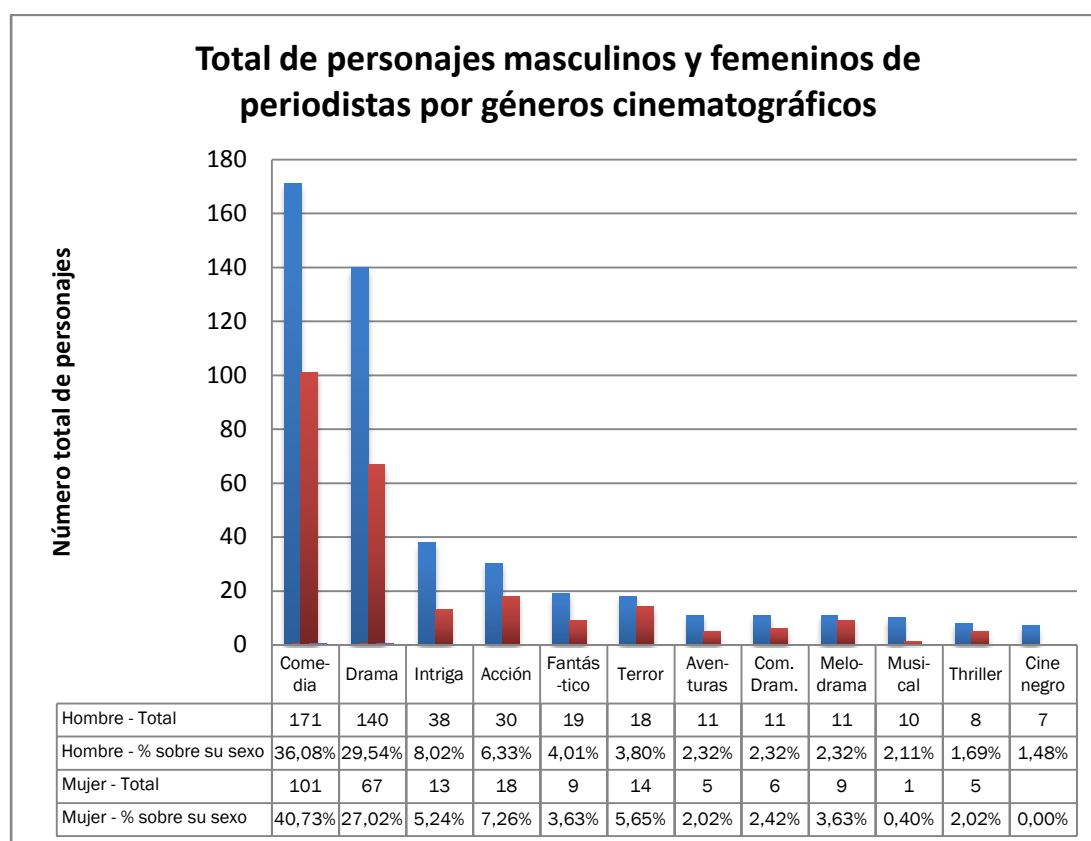


Gráfico 3-5. Número total de personajes por género cinematográfico, distinguiendo entre hombres y mujeres ($N=722$).
Fuente: elaboración propia

Las diferencias por sexo se vuelven más significativas si se toma en cuenta sólo a los personajes principales.²²³ Hombres y mujeres están representados en la comedia de forma muy

²²² Ver Anexo VII, Tabla VII-2.

²²³ Son los protagonistas, antagonistas, coprotagonistas, de apoyo y principales, tal y como se explicará en el subepígrafe 3.1.3, a partir de la página 183.

similar, en torno a la tercera parte en ambos casos, mientras que el porcentaje de personajes femeninos cae a la mitad en el drama al tiempo que los personajes masculinos se distribuyen de manera similar en ambos.

Por orden, los siguientes géneros favorables a la presencia de mujeres periodistas son el cine de acción (un 14,04%, $n= 8$ de los personajes principales femeninos se encuentran en este género, frente a un 1,61% de hombres, $n= 1$), el de terror ($M= 8,77\%$, $n= 5$; $H=3,23\%$, $n= 2$), el cine fantástico ($M= 7,02\%$, $n= 4$; $H=3,23\%$, $n= 2$) y el melodrama ($M= 5,26\%$, $n= 3$; $H=0\%$). En todos ellos las mujeres superan a los hombres, mientras que en las películas de intriga, en las que en términos porcentuales los personajes femeninos tienen la misma representación que en el cine fantástico, hay un número mayor de hombres que mujeres ($M= 7,02\%$, $n= 4$; $H=9,68\%$, $n= 6$). Así, en general podría decirse que los personajes femeninos proliferan más en los géneros que por definición resultan menos favorables al tratamiento en profundidad de las cuestiones esenciales de la profesión periodística.

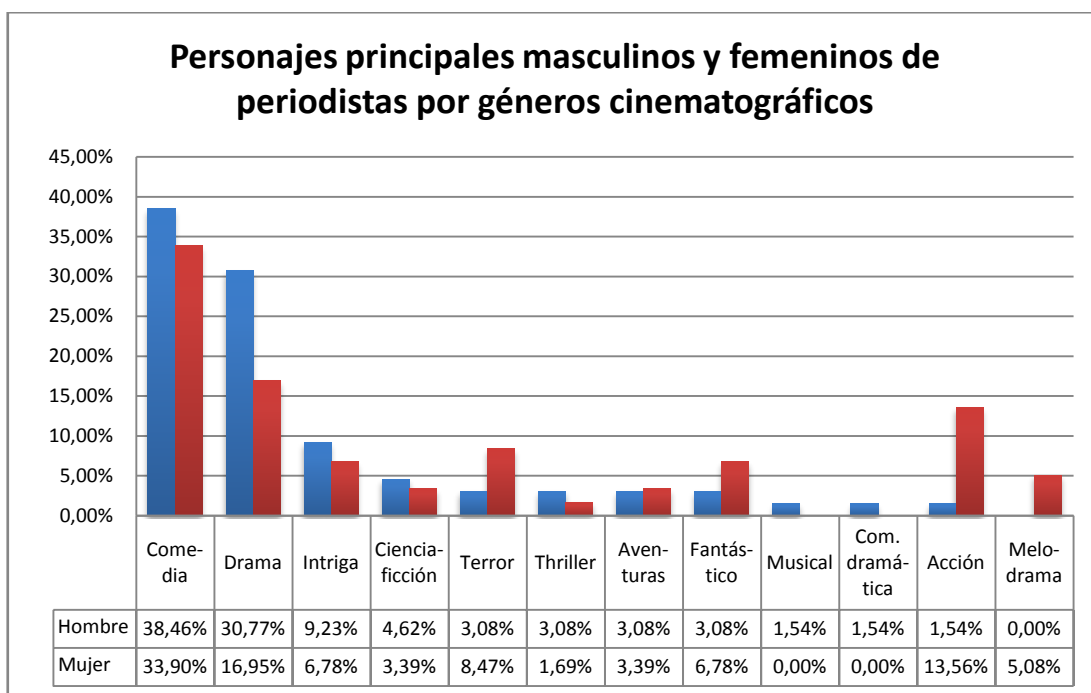


Gráfico 3-6. Personajes principales masculinos y femeninos de periodistas en los años 90 distribuidos por géneros cinematográficos ($N= 124$). Fuente: elaboración propia

Para terminar con este repaso de los géneros cinematográficos, un vistazo a los subgéneros, en aquellos casos en que es pertinente (48,21%, $n= 54$) sirve para confirmar la “ligereza” dominante en el panorama cinematográfico relacionado con periodistas en los años 90. Así, aparte del lógico predominio de las películas cuyo tema específico es el periodismo (24,07%, $n=13$), tienen también mucha importancia cuantitativa las películas de tema romántico (20,37%, $n= 11$), cintas destinadas al público infantil (9,26%, $n= 5$) y adolescente (9,26%, $n= 5$), así como los títulos que otorgan un protagonismo principal a la práctica de las artes marciales (7,41%, $n= 4$). La política es el único subgénero de entre los más habituales que propicia películas en las que las cuestiones periodísticas puedan ser tratadas con cierta seriedad mientras

que, como se ve, géneros como el bélico, muy abundantes en el pasado, han casi desaparecido por completo en la última década del siglo.

En relación con los subgéneros, un dato interesante es que todos los periodistas que aparecen en las cintas destinadas al público infantil son personajes negativos: cínicos, ambiciosos, superficiales, arrogantes...²²⁴ Así, los periodistas que vieron los niños en el cine en los años 90 constituían un compendio sin matices de los peores rasgos con que el cine mostraba a los profesionales de la información en la década. Son los mismos estereotipos que aparecerán en el cine destinado a los adultos pero con la diferencia, por una parte, de que en estas películas se dibujan de forma más acusada los rasgos que los definen y, por otra, de que no aparecen apenas personajes positivos que sirvan de contrapeso a dicha imagen.

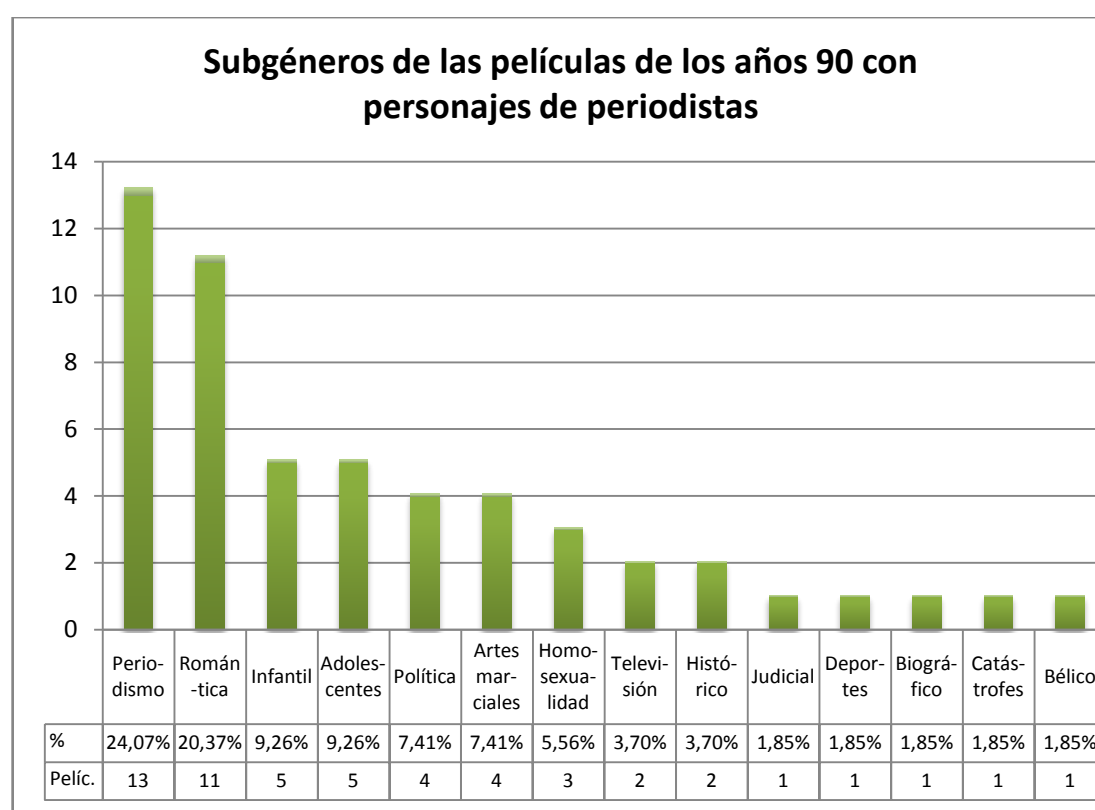


Gráfico 3-7. Subgéneros de las películas de los años 90 con personajes de periodistas (N= 54). Fuente: elaboración propia

En lo que respecta a las nacionalidades de origen de las películas que retratan a periodistas se confirma, también en los 90, lo afirmado por algunos autores de que el análisis de la imagen de los periodistas en el cine es sobre todo el estudio de cómo el cine norteamericano ha retratado a sus profesionales de la información.²²⁵ Entre las películas que cumplen los requisitos establecidos –estrenadas en cine en España en los años 90 y con algún periodista como personaje destacado–, la proporción es la que sigue:

²²⁴ Los principales son: Brace Channing (Elizabeth Hurley) en *My Favorite Martian* (Mi Marciano favorito), (Donald Petrie, 1998); Harry 'Kermit' Kingsley (Kevin Spacey) en *Iron Will* (Voluntad de hierro), (Charles Haid, 1994); John Ferret (Tim McInnerny) en *A Fairy Tale: True Story* (Un cuento de hadas), (Charles Sturridge, 1997); Peggy en *Muppets from Space* (Los teleñecos en el espacio), (Timothy Hill, 1999) y Ranch Wilder (Jay O. Sanders) en *Angels in the Outfield* (Ángeles, 1994).

²²⁵ Ver en la página 489 el Anexo VII: Tabla VII-1 y Tabla VII-3.

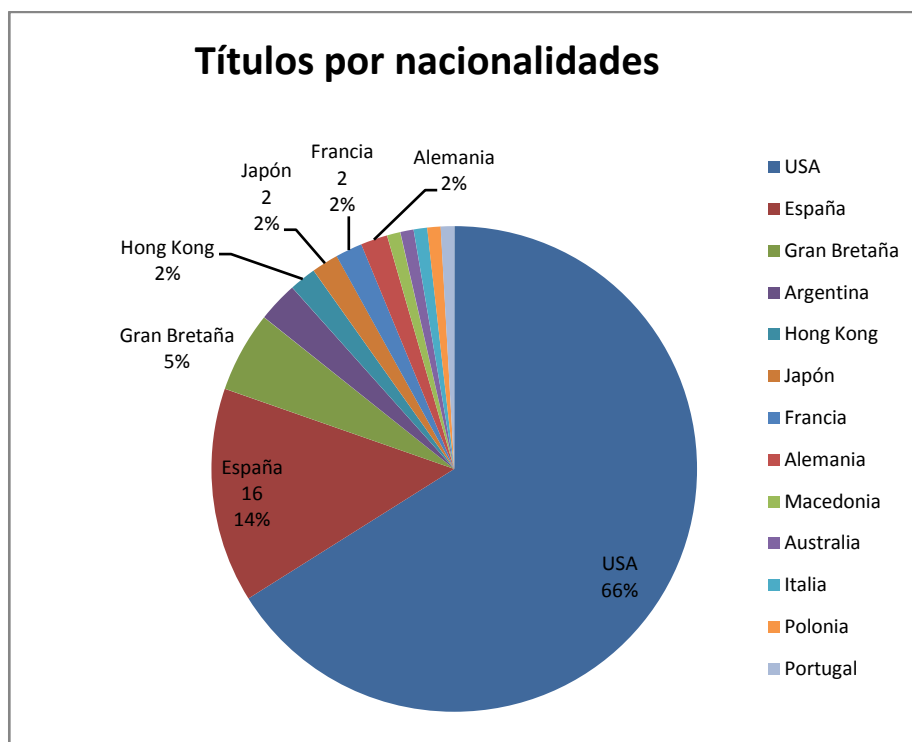


Gráfico 3-8. Porcentaje de títulos por país de producción (N=112). Fuente: elaboración propia

3.1.2 Rol activo/pasivo de los periodistas en función del sexo del personaje

Al analizar la representación de un personaje cinematográfico conviene tener en cuenta no sólo las cualidades o características que se le aplican de modo consciente desde el guión, interpretación y/o dirección y que se hacen expresas de manera explícita a lo largo del film de diferentes maneras,²²⁶ sino también a algunos elementos más sutiles como, por ejemplo, el rol (ver nota a pie de página 61, página 43) que desempeña cada personaje. Al respecto hay que indicar que los personajes femeninos han acostumbrado a ser más pasivos que los masculinos y, por tanto, ha desempeñado en la narración más el rol de objeto y/o destinatario que de sujeto.²²⁷

Sin embargo, y aquí radica uno de los rasgos más positivos con respecto a la representación de las periodistas cinematográficas, en este caso casi todos los personajes femeninos analizados son **activos**,²²⁸ es decir, toman la iniciativa en sus vidas y/o en los acontecimientos ante los que las sitúa la trama, una afirmación que es extensible incluso a las películas de corte más

²²⁶ Bordwell se refiere a la “repetición funcional y significativa” en las relaciones entre historia y argumento como “redundancia” y explica que ésta puede producirse en el nivel de la historia cuando “cualquier suceso dado, personaje, cualidad, función de la historia, entorno o comentario de un personaje [es] redundante con respecto a otro”, al nivel del “argumento” o al nivel de las “relaciones entre argumento e historia”, de tal modo que cualquier elemento de la historia sea repetitivo con respecto al comentario narrativo (Bordwell, La narración en el cine de ficción 1995, 56-57). Por ejemplo, en *Groundhog Day* (El día de la marmota), (Harold Ramis, 1993) la idea de que Phil es un egocéntrico se refuerza en varias ocasiones a través de las actitudes que adopta a lo largo del film pero también a través de los comentarios de otros personajes, como Rita, que explicitan la característica básica del personaje que el guión quiere hacernos llegar. Hay otros elementos de la caracterización que son más sutiles pero también conscientes como, por ejemplo, el vestuario del personaje (Phil lleva un carísimo abrigo de Armani).

²²⁷ Aunque la literatura al respecto es muy amplia, como punto de partida y referente inicial remito al respecto, una vez más, al esclarecedor artículo de Laura Mulvey (Visual Pleasure and Narrative Cinema 1975).

²²⁸ Ver Anexo VII, Tabla VII-4.

romántico, en las que el conflicto dramático gira en torno al enamoramiento. Es lo que sucede, a título de ejemplo, en *Message in a bottle* (Mensaje en una botella) (Luis Mandoki, 1999), un filme de trama amorosa con un mensaje muy tradicional pero en la que, sin embargo, el naje femenino es el que desencadena la historia romántica: es ella la que descubre la identidad del autor de las conmovedoras misivas aparecidas en la playa en el interior de una botella y es ella la que va a buscarlo para hacer un reportaje pero también en busca del romanticismo que su reciente divorcio le ha hecho perder.

Esta afirmación llega incluso al extremo de que los personajes de periodistas retratados por el cine son mucho más activos que sus colegas varones. Sobre un corpus de 249 personajes

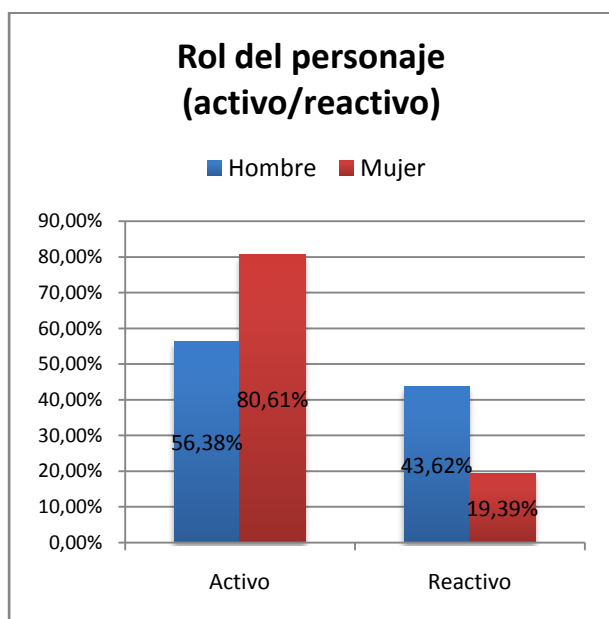


Gráfico 3-9. Distribución porcentual de los personajes de periodistas (hombres y mujeres) en roles activos y reactivos. Fuente: elaboración propia

j²²⁹ (principales + menores), el 80,61% ($n=79$) de los femeninos son activos, frente a un 19,39% ($n=19$) que se limita a reaccionar ante circunstancias externas o situaciones dadas. Al contrario de lo que cabría esperar en función de la idea tradicional sobre los roles de hombres y mujeres, es mayor el número de personajes masculinos que muestran dicha actitud, con un 43,62% de los periodistas varones desempeñando papeles reactivos ($n=65$) y un 56,38% en roles activos ($n=84$).

Que los personajes desempeñen roles activos no implica que se trate de personajes fuertes o positivos. La primera condición, la fortaleza, se cumple

en la mayor parte de los casos pero, aún así, hay excepciones. Rebeca Giner (Victoria Abril) es en *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991), una presentadora de televisión insegura e inestable, traumatizada por el abandono de su madre, una diva de la canción. Rebeca se presenta como un personaje débil y dependiente, a pesar de lo cual muestra también una terca determinación silenciosa pero poco realista que le lleva, por ejemplo, a querer mantener a toda costa su matrimonio a pesar de que su marido, ex amante de su madre, manifiesta que no la quiere.

Esta película incluye una secuencia en la que el travesti Letal (Miguel Bosé) le practica sexo oral a pesar sus rotundas negativas. De este modo, lo que empieza como una violación,²³⁰

²²⁹ En el caso de 12 personajes pertenecientes a este grupo no se disponía de información suficiente para identificar al personaje como activo o pasivo.

²³⁰ Marsha Kinder, que ha estudiado ampliamente la obra cinematográfica de Almodóvar, hace hincapié, al referirse a esta escena, en que se trata de un acto sexual que podría haberse producido entre dos mujeres, resaltando así la ambigüedad sexual de Letal (Kinder 1992, 44). A su vez, Orit Kamir, que trabaja con los textos de Kinder como base, confiesa sus dificultades para definir esta secuencia que, a su juicio, cabe calificar como violación: "The sex scene is highly confusing, and I hesitated to define it. It begins with Lethal forcefully imposing himself on Rebecca, who asks him to let her go. This, of course, looks very much like rape. Yet, in typical Almodóvar style, the scene hardly feels like rape, ending not merely with Rebecca's pleasure, but with her expression of gratitude and statement that she needed it. Marsha Kinder notes that the sexual encounter

termina con el agradecimiento de Rebeca, algo que, como han apuntado ya algunas estudiosas con respecto a éste y otros filmes del director manchego que muestran situaciones similares (Aguilar Carrasco 2006), encierra un mensaje bastante perverso y desde luego ambiguo: no es difícil interpretar que el filme afirma con respecto a la violación que él hace bien en desoír sus negativas porque sabe mejor que ella qué es lo que quiere y necesita.

En cuanto a la dimensión “activa” de este personaje, radica sobre todo en su tendencia a resolver de forma drástica las situaciones que no le gustan: asesina a su marido antes de que él pueda abandonarla, del mismo modo que asesinó en su día, de niña, a su padrastro para liberar a su madre y mejorar la relación entre ambas. En cualquier caso, no cabe duda de que este personaje –débil, dependiente, inestable y desequilibrado– desempeña, no obstante, un rol muy activo en la narración.

Las pocas salvedades a la afirmación general de que las periodistas son presentadas de forma activa se producen cuando el personaje es sobre todo objeto del sentimiento amoroso del protagonista, lo que, por otra parte, es una opción excepcional. Ocurre, por ejemplo, con Rita (Andie McDowell) en *Groundhog day* (El día de la marmota), (Harold Ramis, 1999), que combina el hecho de ser una de las representaciones más positivas de una periodista en la década (en realidad, productora de informativos), con su condición dramática pasiva. Rita es, según dice el propio Phil en un momento del filme, “the kindest, sweetest, prettiest person”²³¹ (*Groundhog day*, 01:10:27 a 01:10:34) que él haya conocido jamás en su vida. Sensible y culta (ha estudiado poesía francesa del siglo XIX), equilibrada, guapa sin estridencias, con ambiciones profesionales pero sin incurrir en los excesos de los personajes analizados en el siguiente capítulo, Rita es perfecta. Pero este personaje no “es” en cuanto a sí misma, sino en la medida en que representa para Phil la oportunidad de redimirse como ser humano y, como tal, está retratada no tanto como ser persona sino como objeto de amor y de deseo del protagonista.

3.1.3 Tipologías dramáticas

La clasificación de los personajes en función de su tipología dramática parte, tal y como se indicó en la metodología, de la clasificación de Kenneth Atchity y Chi-Li Wong (Atchity y Wong 1997, 38-40) basada en su importancia en el desarrollo de la trama. Ordenados de menor a mayor, estos autores contemplan los siguientes tipos: funcionales, menores, de apoyo y mayores. Los mayores son los bautizados por otros autores como principales (Caminos 2007, 27), (Gutiérrez San Miguel 2006, 33) e incluyen al protagonista, coprotagonista, antagonista y tam-

“is simultaneously very erotic and hysterically funny, a combination that is very difficult to achieve but that Almodóvar consistently masters.” (Kamir, *Feminist Law and Film: Searching for Imagery of Justice in Popular Culture* 2000, 908, nota a pie 27) “La escena es sumamente confusa y he dudado a la hora de definirla. Empieza con Letal imponiéndose a la fuerza a Rebeca, que le pide que la deje marchar. Lo cual, desde luego, se parece mucho a una violación. A pesar de ello, dentro del estilo típico de Almodóvar, es difícil interpretar esta escena como tal, ya que termina no sólo con el placer de Rebeca, sino también su expresión de gratitud y la afirmación de que lo necesitaba. Marsha Kinder indica que el encuentro sexual ‘es la a vez muy erótico e histéricamente divertido, una combinación que es muy difícil de lograr pero que Almodóvar borda una y otra vez’” (Kamir, *Feminist Law and Film: Searching for Imagery of Justice in Popular Culture* 2000, 908, nota a pie 27).

231 “la más amable, dulce y bella persona” (*Groundhog day*, 01:10:27 a 01:10:34).

bién al denominado, de forma un tanto redundante, personaje principal.²³² Los “menores” y “de apoyo” se corresponden con los que en otras clasificaciones se denominan secundarios y, por último, los funcionales se identifican, más o menos, con la figuración especial o personajes de reparto (Davis 2004, 181-187). Atchity y Wong no incluyen una categoría específica para los extras o figuración sin frase, pero a efectos prácticos, el trabajo de análisis realizado en esta tesis reveló que era importante realizar esta distinción, de tal modo que los cuatro tipos de estos dos autores se convierten en cinco:

1. **Extras:** Hay que recordar, a este respecto, que dentro de la representación de los medios de comunicación en el cine de los 90 ocupa un papel muy importante la “nube de periodistas” (ver página 72). Es un lugar común de muchas películas incluir a un montón de reporteros y reporteras, cámaras, fotógrafos, etc., que acosan a los protagonistas de la actualidad (y normalmente del film) en la puerta de los juzgados, a la salida de sus hogares, etcétera.
Este tipo de personajes, que con frecuencia aparecen de forma muy fugaz y poco discernible, es importante desde un punto de vista cuantitativo, por lo que se incluyen a través de dos fuentes principales: el visionado del filme y el recuento de actores y actrices en los créditos identificables como periodistas “de bulto”. Este recuento es sólo cuantitativo (cuántos hombres y cuántas mujeres para los filmes cuyo tema central es el periodismo) sin entrar en detalles como a qué tipo de medio pertenecen o quién es el actor que les da vida –aunque en la base de datos sí aparecen identificados los intérpretes–, ya que en la mayor parte de las ocasiones resulta muy difícil llegar a establecer este tipo de precisiones y sólo es posible rescatar su identidad a partir de los créditos del film.
2. **Funcionales:** Son los que cumplen una función dentro de la historia pero sin poseer ninguna característica propia ni poseer ninguna de las motivaciones que impulsan a los personajes mayores. Un caso de personaje funcional sería la periodista interpretada por Lindsey Connell en *Three to Tango* (Tango para tres), (Damon Santostefano, 1999),²³³ quien aparece en un momento del film haciéndole una breve entrevista en la calle a los protagonistas.
3. **Menores:** Presentan un atributo particular que los hace distinguirse de otros y ayuda a que se recuerden. Tienen motivaciones, pero no una misión. Un ejemplo de personaje menor es Isabel (Miriam Díaz-Aroca) en *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991).

232 El personaje principal es aquel del que depende la historia y, como tal, es diferente del protagonista, que se caracteriza por tener un objetivo e intentar cumplirlo. En muchos casos el protagonista y el principal son el mismo personaje, pero a veces es posible distinguirlos. El ejemplo, bastante claro, que pone Alfredo Caminos es el de *E.T. The extra-terrestrial* (E.T., el extraterrestre), (Steven Spielberg, 1982), donde el personaje principal sería E.T. y el protagonista sería el niño, Elliot. Entre las películas que forman parte del corpus de análisis de esta tesis podría establecerse la misma distinción en el caso de *One True Thing* (Cosas que importan), (Carl Franklin, 1998), en la que Ellen Gulden (Renée Zellweger) es la protagonista y su madre, Kate Gulden (Meryl Streep) el personaje principal, cuya enfermedad sirve como detonante de la historia. Finalmente se optó por desestimar esta diferencia y por considerar al personaje principal, en aquellos casos en que se detectó como tal, como coprotagonista o personaje de apoyo de acuerdo con su importancia en el desarrollo de la trama.

233 Esta película no se ha incluido en el corpus de análisis precisamente porque la presencia de periodistas en ella era sumamente anecdótica.

4. **De apoyo:** Se trata de un personaje menor que aparece de forma recurrente y que, al igual que sucede con los personajes mayores, evoluciona, pudiendo llegar a convertirse en aliado de alguno de los personajes principales. Por ejemplo, Claire Varrens (Joanne Whalley) en *Navy Seals* (Navy Seals, comando especial), (Lewis Teague, 1990).
5. **Mayores:** El protagonista, coprotagonista y antagonista. En el protagonista recae el peso de la acción y a través de él la audiencia conoce la historia. Suele caracterizarse por poseer un objetivo dramático claro. Se considera que el protagonista es convincente cuando el guionista conoce con claridad (y es capaz de transmitir) estos cuatro aspectos: *motivación*, *misión*, los *obstáculos* que se interponen en su camino y el *cambio* que debe sufrir el personaje como consecuencia de haber perseguido su objetivo dramático (Brenes 2001, 88). En cuanto al antagonista, algunos autores lo entienden como la “dificultad” que se opone a que el protagonista logre su objetivo, premisa dramática básica de cualquier narración (Howard y Mabley 1993), de modo que puede ser, por tanto, otro personaje, el propio personaje si se trata de un conflicto interior, la naturaleza o el sistema, utilizando este término en un sentido amplio en el que se incluyen organismos o instituciones²³⁴ (Froug 1993). De la capacidad del antagonista para oponerse a los deseos del protagonista deriva, en gran medida, la fuerza de la trama (Camino 2007, 26).

Esta clasificación de los personajes en función de su importancia dramática permite partir de la afirmación de que si bien a lo largo de la mayor parte del siglo XX el protagonismo de las periodistas ha sido mucho menor que el de sus colegas varones, en la última década se percibe una variación en esta tendencia que va a tener como resultado una presencia mucho mayor de las profesionales de la información en el cine.

Este dato ya quedaba sugerido en el capítulo introductorio a partir del Gráfico 0-2, en el que se comparaba el número de títulos en los que se tenía constancia de la presencia de al menos un personaje de cada una de las tipologías mencionadas. Para los años 90, verdadero objeto de esta tesis, se ha hecho un estudio mucho más exhaustivo y, así, las cifras que se ofrecen corresponden no al número de películas con cada tipo de personajes sino al número real de éstos, tomando en consideración sólo los títulos en los que los periodistas desempeñan alguno de los papeles principales (protagonistas, coprotagonistas, antagonistas, y de apoyo), aquellos en las que los medios de comunicación, en su vertiente informativa (o des-informativa) desempeñan un papel fundamental o, por último, en los que los periodistas, aún siendo personajes secundarios, tienen un papel relevante en la trama y un cierto desarrollo dramático.

Si se considera el número total de personajes masculinos y femeninos, con independencia de su categoría dramática, se obtiene un balance de 486 hombres (66,03%) frente a 250 mujeres (33,97%), tal y como se indicó al principio del capítulo (ver Gráfico 3-1), lo que constituye un dato más favorable que el obtenido para el conjunto del siglo (ver Gráfico 2-24). Sin

²³⁴ Froug pone como ejemplo los guiones de Paddy Chayefski que presentan personajes frustrados por las empresas o instituciones a las que están emocionalmente entregados, como sucede en *Network* (Sidney Lumet, 1976).

embargo, habida cuenta de que los datos tomados en consideración para la elaboración de dicho gráfico no incluían ni un solo extra y sólo rara vez incorporaban personajes funcionales, quizá dé una idea comparativa más aproximada el cotejo de los personajes principales (protagonistas, coprotagonistas, antagonistas y de apoyo) entre los cuales el número de personajes masculinos y femeninos está casi igualado por completo (H= 52,42%, $n= 65$; M= 47,58%, $n= 59$), frente al 21% de personajes femeninos obtenido al considerar la filmografía más destacada de todo el siglo.

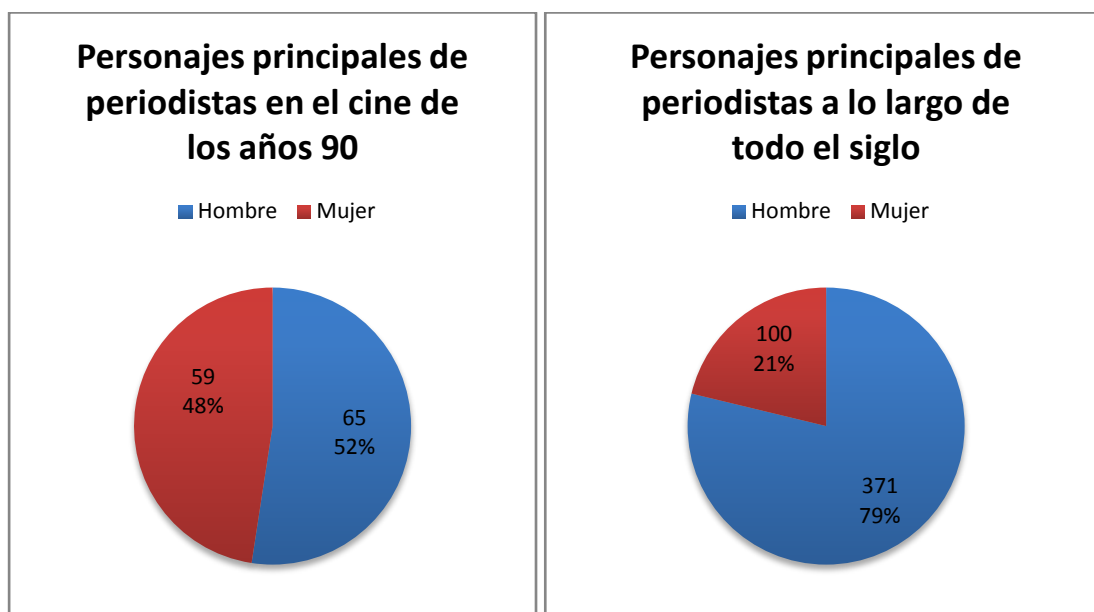


Gráfico 3-10. Porcentaje de personajes masculinos y femeninos en el cine de los 90 teniendo en cuenta sólo a los personajes principales y porcentaje de hombres y mujeres en el cine de todo el siglo citados en la bibliografía previa. Fuente: elaboración propia

El siguiente elemento digno de consideración es la distribución de personajes, masculinos y femeninos, por tipología dramática. Como parece lógico, el mayor número de personajes se concentra en las categorías menores: funcionales, menores y extras. En el caso de las mujeres, su número es inferior en términos absolutos en casi todas las categorías dramáticas salvo en las que se podrían denominar “menores” dentro de los principales: coprotagonistas, antagonistas y de apoyo (esta última constituye una categoría a medio camino entre personajes mayores y menores).

En función de estos datos se establece que en una película de los años 90 es tan habitual que haya un periodista como una periodista entre los personajes principales, que las “malas”, caso de haberlas, son ellas y, por último, que entre los personajes de “bulto” predominan los hombres, lo que da a entender que la paridad profesional no es en absoluto una realidad para el cine de la década, que sigue mostrando, aunque sea en mayor número, a mujeres excepcionales en un ámbito laboral fundamentalmente masculino.

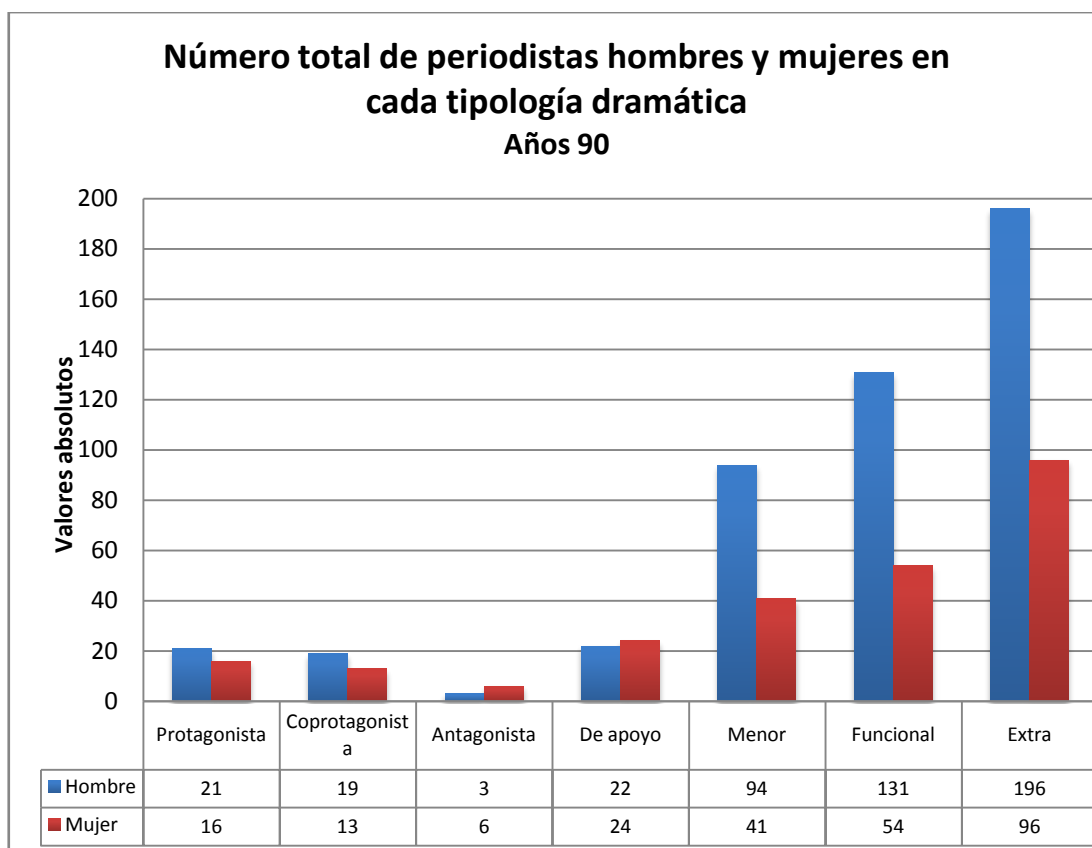


Gráfico 3-11. Tipologías dramáticas de los y las periodistas en el cine de los años 90 en valores absolutos por número de personajes (N= 736). Fuente: elaboración propia

Por otra parte, estos resultados son más significativos si se tiene en cuenta que diversos estudios sobre el protagonismo cinematográfico de las mujeres insisten en señalar que el rol principal de las películas recae en general en personajes masculinos. Pilar Aguilar Carrasco, en un artículo publicado en 2006 en el que hace un repaso del cine español posterior a 1990, asegura que “más del 90% de las películas españolas siguen estando protagonizadas por hombres” (Aguilar Carrasco 2006, 3), mientras que los resultados de una investigación realizada sobre las 101 películas más taquilleras y para el público familiar estrenadas entre 1995 y 2005 (Smith, y otros 2008) confirmaban una ratio de 2.57 a 1 a favor de los personajes masculinos.²³⁵

The very fact that most of the characters in films are men rather than women amounts to an “explicit devaluation of female talent on screen” (Bielby and Bielby, 1996:251) and an implicit cultural devaluation of women. This cultural devaluation of women is reinforced by the fact that they do not receive star billing as often as men. In short, films tell audiences that men are more important, in all kinds of contexts, than women.²³⁶ (Lincoln y Allen 2004, 628)

²³⁵ Este estudio contabilizaba un total de 2188 personajes masculinos y 851 femeninos, de los cuales 126 de los hombres desempeñaban papeles protagonistas frente a 49 mujeres en la misma situación (Smith, y otros 2008, 34). En ambos casos la proporción es de 72% de personajes masculinos frente al 28% de femeninos o, dicho de otro modo, una ratio de 2,57 a 1 a favor de los personajes masculinos. Considerando el conjunto de los personajes de periodistas representados en el cine de los 90, la ratio es de 1,94 a 1, que ya es bastante inferior pero, sobre todo, desciende a 1,1 a 1 si se considera sólo a los personajes principales.

²³⁶ El hecho de que la mayoría de los personajes de las películas sean hombres y no mujeres equivale a una “devaluación explícita del talento femenino en pantalla” (Bielby and Bielby, 1996:251) y a una devaluación cultural implícita de las mujeres. Esta devaluación cultural de las mujeres se refuerza por el hecho de que no

Dentro de este panorama, reforzado por numerosos estudios que arrojan cifras similares, el balance obtenido en torno al protagonismo de las mujeres periodistas en los años 90 resulta más favorecedor y entronca con las afirmaciones expuestas al principio del capítulo anterior de que las mujeres periodistas han tenido desde siempre un tratamiento privilegiado dentro de los estándares cinematográficos.

3.1.4 Valoración del personaje

Uno de los elementos más presentes en los estudios sobre la representación de los periodistas en el cine es la valoración de los profesionales de la información.²³⁷ De acuerdo con dichos trabajos, los periodistas son retratados bien como héroes salvadores de la democracia y los derechos de los ciudadanos, bien como auténticos villanos que hacen un uso interesado o falto de ética de la influencia de que disponen como representantes o artífices del “cuarto poder”.

Siguiendo esta idea, uno de los elementos incorporados dentro del análisis de contenido fue la valoración global del personaje por el espectador, distinguiendo entre “positiva”, “negativa”, “neutra” y “negativa al principio, luego positiva” para aquellos personajes que se presentan con una gran cantidad de rasgos negativos en principio, pero a los que la trama del filme “reconvierte”.

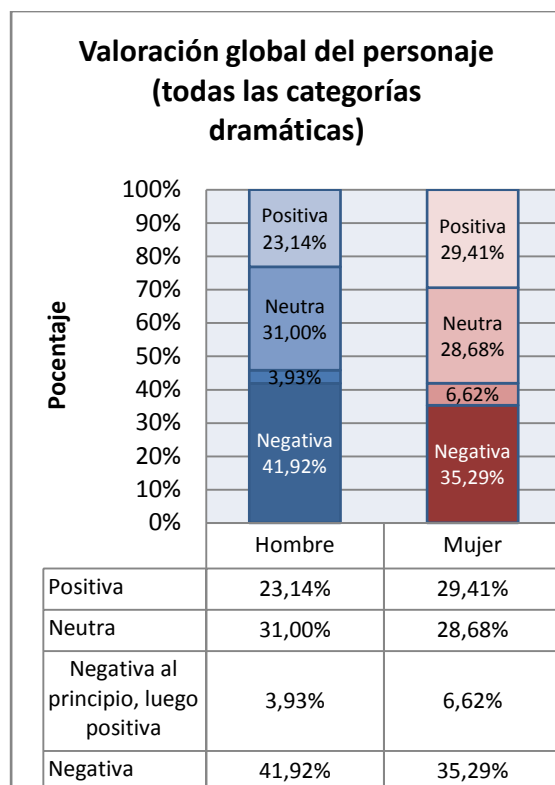


Gráfico 3-12. Valoración global porcentual de los y las periodistas cinematográficos teniendo en cuenta todas las categorías dramáticas. Fuente: elaboración propia

tan con una gran cantidad de rasgos negativos en principio, pero a los que la trama del filme “reconvierte”.

Para ello se ha tomado en consideración a todos los personajes, sin tomar en cuenta su categoría dramática, excluyendo los casos ($n= 350$) en los que no se pudo determinar si la valoración era positiva o negativa porque la información que aportaba el filme al respecto era insuficiente (es el caso de los extras, por ejemplo y de muchos, aunque no todos, personajes menores), lo que supone un corpus final integrado por 386 personajes.²³⁸

Como primera conclusión evidente puede decirse que la imagen que ofrece el cine de los periodistas entre 1990 y 1999 es fundamentalmente negativa.²³⁹ Cerca de la mitad de los periodistas representados por la ficción cinematográfica son negativos

reciben un tratamiento estelar en los créditos tan frecuentemente como los hombres. En resumen, las películas les dicen a los espectadores que los hombres son más importantes, en cualquier contexto, que las mujeres. (Lincoln y Allen 2004, 628)

²³⁷ Este aspecto se desarrolla en el subepígrafe Héroes o villanos: dualidad en la representación cinematográfica del periodista, a partir de la página 100.

²³⁸ Ver Tabla VII-5.

²³⁹ Ver Anexo VII, Tabla VII-5.

(39,45%, $n=144$) frente a poco más de la cuarta parte retratados como positivos (25,48%, $n=93$). La relación de personajes positivos y negativos es más favorable a las mujeres que a los hombres, ya que de entre los personajes femeninos, un 29,41% ($n=40$) son presentados en positivo, frente al 23,14% ($n=53$) de los personajes masculinos que reciben el mismo trato. También es menor el porcentaje de mujeres periodistas que el espectador identifica como negativas (un 35,29%, $n= 48$) frente al 41,92% $n= 96$ de personajes masculinos, mientras que hay un mayor porcentaje de personajes femeninos que son presentados como negativos (6,62%, $n= 9$) pero que luego se reconvierten y se vuelven positivos.

Si se tiene en cuenta sólo a los personajes principales, el retrato global obtenido es mucho más positivo, pero peor para las mujeres. Así, más de la mitad de los personajes principales –52,68%, $n=59$ – son positivos, frente a algo menos de la tercera parte –32,14%, $n=36$ – que cabe identificar como negativos. Como es lógico, decrece en este caso el número de retratos “neutros” mientras que aumentan, en términos porcentuales, los casos en los que el personaje comienza siendo negativo pero termina por caer simpático.

Los personajes femeninos salen peor parados al eliminar del recuento a los personajes menores y, así, pasa a ser algo mayor el porcentaje de mujeres periodistas presentadas de manera negativa (33,96%, $n=18$) que el de los hombres periodistas en el mismo caso (30,51%, $n=18$). También es menor el porcentaje de las que se presentan de manera positiva (H=54,24% $n=32$; M= 50,94% $n=27$).

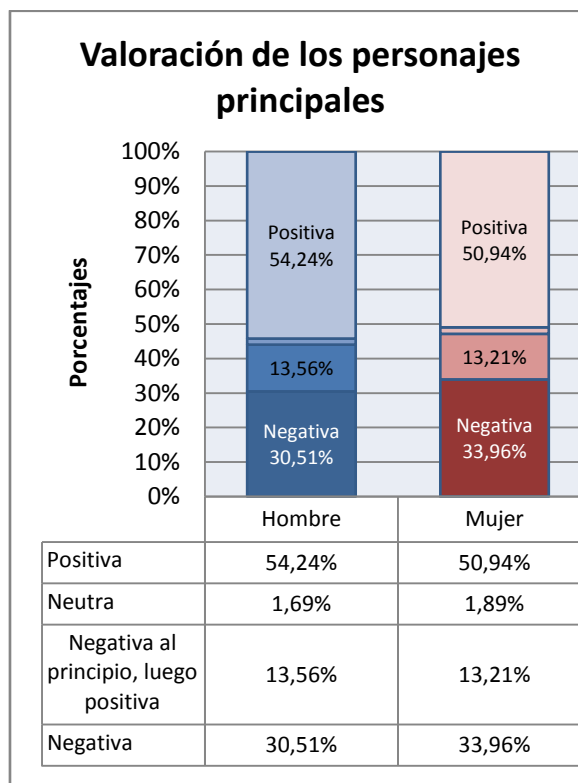


Gráfico 3-13. Valoración global de los personajes principales.
Fuente: elaboración propia

Otro de los elementos introducidos dentro del análisis de contenido es la simpatía que el personaje despierta en el espectador,²⁴⁰ que no siempre coincide con la valoración del personaje en términos de positivo y negativo. Esta idea es relevante en cuanto a la importancia que revisten la puesta en escena, la puesta en imágenes y la construcción dramática²⁴¹ en la respuesta emocional del público, dado que en función de cómo se presente al personaje, rasgos

²⁴⁰ Ver Tabla VII-, Anexo VII. Para este bloque de análisis se han tenido en cuenta sólo a los personajes protagonistas, coprotagonistas, antagonistas, de apoyo y menores, excluyendo los funcionales y extras, lo que da un corpus integrado por 259 personajes.

²⁴¹ Todos estos elementos, tomados conjuntamente, dan lugar a la “forma fílmica” que Bordwell y Thompson explican a partir de la interacción entre el subsistema estilístico y el narrativo mediante un sistema global de relaciones que configuran específicamente la forma de cada texto audiovisual en función de sus propias propuestas enmarcadas dentro de las referencias aportadas por las convenciones y la experiencia previa del espectador. (Bordwell y Thompson, El arte cinematográfico: una introducción 2000, 40-62)

similares pueden despertar simpatía o antipatía. Por ejemplo, las características que “adornan” al personaje de Scott Everett (Clint Eastwood) en *True Crime* (Ejecución Inminente), (Clint Eastwood, 1999) no deberían *a priori* acreditarle el favor del espectador, ya que se trata de un hombre infiel, alcohólico, mal padre, etc. pero, sin embargo, se simpatiza con él en virtud de cómo lo presenta el relato fílmico.

La respuesta emocional del espectador ante la película también guarda relación con la forma (...) La forma de las obras artísticas a menudo apela a las reacciones tradicionales ante ciertas imágenes (por ejemplo, la sexualidad, la raza, la clase social). Sin embargo, la forma también puede crear nuevas respuestas en vez de recurrir constantemente a las viejas. Al igual que las convenciones formales nos llevan a menudo a dejar de lado nuestra visión normal de la experiencia de la vida real, la forma puede llevarnos a invalidar nuestras respuestas emocionales cotidianas. Las personas a las que despreciamos en la vida real, pueden resultarnos atractivas como personajes de una película (...). Una de las razones de esta experiencia radica en la manera sistemática en que nos vemos implicados con la forma. En *El mago de Oz* podríamos, por ejemplo, encontrar la tierra de Oz mucho más atractiva que Kansas. Pero puesto que la forma de la película hace que simpaticemos con Dorothy y con su deseo de regresar a casa, sentimos una gran satisfacción cuando consigue volver a Kansas. (Bordwell y Thompson, *El arte cinematográfico: una introducción* 2000, 48)

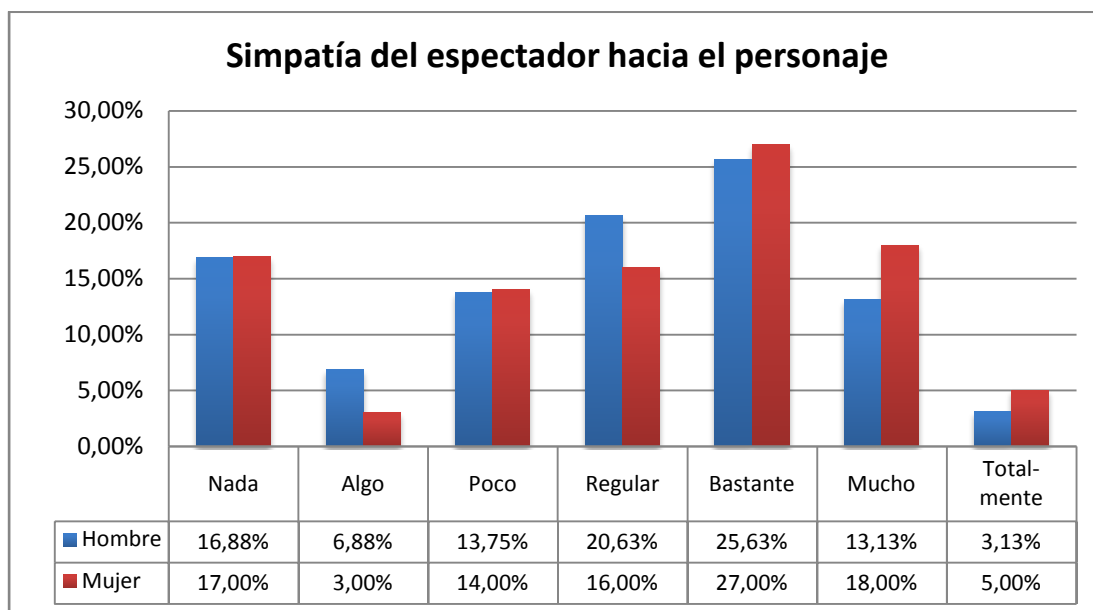


Gráfico 3-14. Grado de simpatía del espectador hacia el personaje. Todos los personajes, menos funcionales y extras (N= 259), en las películas de los años 90. Fuente: elaboración propia

En lo que respecta a la simpatía que siente el espectador hacia el personaje, las mujeres salen en general mejor paradas que los hombres, tal y como se refleja en el gráfico superior, ya que registran valores porcentuales más altos en las categorías más positivas y sólo superan de una manera muy ligera a los personajes varones en dos categorías negativas (nada y poco).

Por otra parte, la simpatía del espectador no conlleva la misma relación con el resto de los personajes. Así, un personaje torpe, patoso o desgraciado puede generar una gran corriente de simpatía en el público pero, en contrapartida, convertirse en objeto del desprecio o la burla de otros personajes. Por ello, se ha valorado por separado la opinión que el personaje despierta en los demás, sin tener en cuenta los sentimientos del espectador. En concreto, más que la sim-

patía o la antipatía, más difíciles de medir, se ha tomado en consideración lo en serio que los demás personajes toman al analizado, siendo la conclusión principal que los otros personajes toman más en serio en general a los personajes masculinos que a los femeninos, que salen bastante peor parados en este apartado.

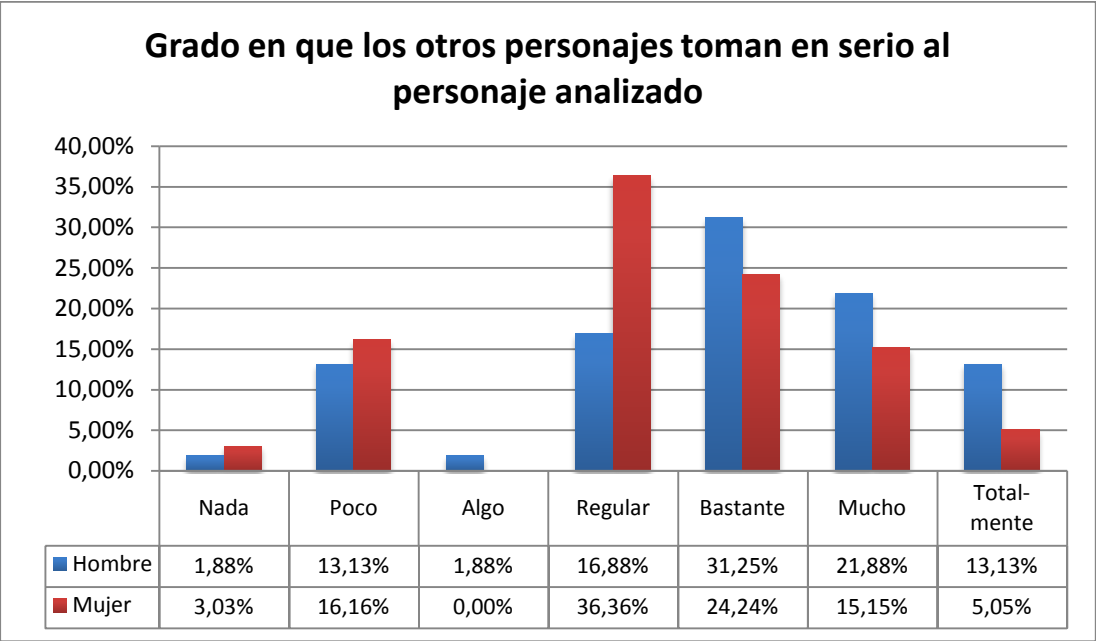


Gráfico 3-15. Grado en que los otros personajes toman en serio al personaje analizado. Todos los personajes, menos funcionales y extras (N= 259), en las películas de los años 90. Fuente: elaboración propia

Por último, se ha considerado la identificación que se genera entre el espectador y el objetivo dramático del personaje (o las ideas y puntos de vista que éste manifiesta), no en función del sistema de valores y creencias del primero sino de cómo se presenta a través del relato fílmico. Para ilustrar las diferencias puede verse el caso de Michelle Ziegler (Mary McCormack) en *True Crime*. Esta joven periodista despierta bastante simpatía en el espectador por su entusiasmo y su ingenuidad, pero sus ideas y puntos de vista (relacionados con la denuncia de los abusos sobre las mujeres derivados de una sociedad patriarcal) son presentados de tal forma que es imposible tomarlos en serio, de modo que este personaje cuenta con un “bastante” en el campo dedicado a la simpatía del espectador, un “poco” en cuanto al grado en que los otros personajes lo toman en serio y un “poco” también en cuanto a si el espectador toma en serio sus opiniones y puntos de vista. En este caso los resultados están muy igualados entre hombres y mujeres, con un ligero desplazamiento de los primeros hacia los valores más positivos (y viceversa).

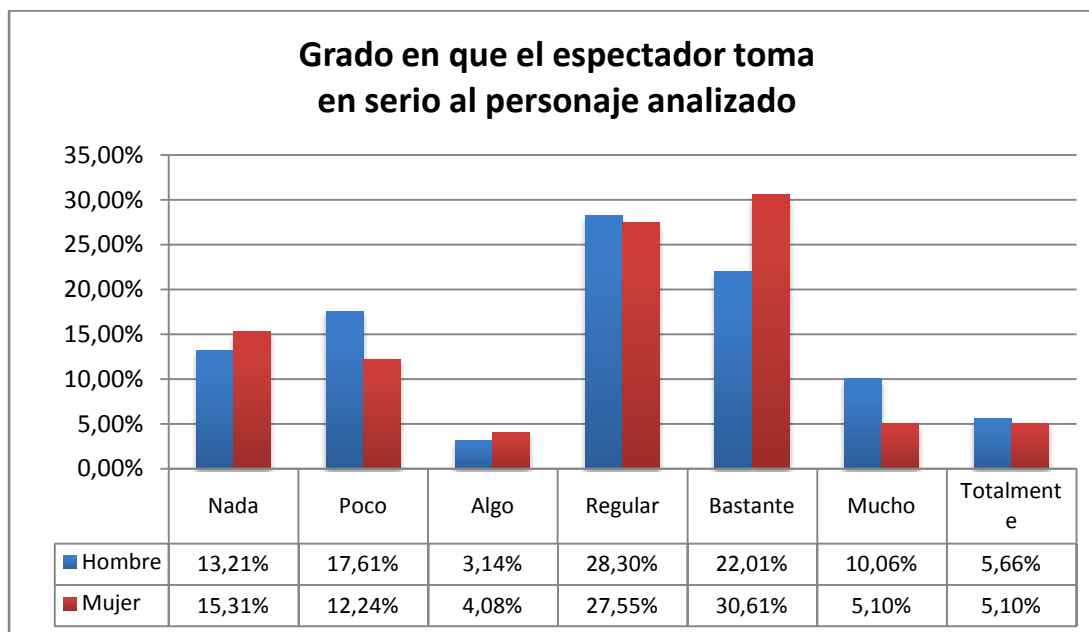


Gráfico 3-16. Grado en que el espectador toma en serio al personaje analizado. Todos los personajes, menos funcionales y extras (N= 259), de las películas entre 1990 y 1999. Fuente: elaboración propia

3.2 Roles profesionales de los personajes de periodistas en los años 90

Un primer elemento a tomar en cuenta a la hora de valorar los roles profesionales de los personajes de periodistas en el cine de los años 90, es si aparecen representados en cuanto a tales o si su profesión es un elemento más en la caracterización del personaje que podría llegar a ser incluso sustituible por otra similar.

En este sentido se han evaluado cinco posibilidades, representadas en el Gráfico 3-17,²⁴² que son:

1. **Prof-Otros:** En este caso, el trabajo como periodista constituye el aspecto principal de la caracterización del personaje, pero su participación en la trama gira sobre todo en torno a otros ámbitos. Por ejemplo, Joanna Kennelly (Kate Nelligan) en *Up Close & Personal* (Íntimo y personal), (Jon Avnet, 1996) aparece descrita como informadora –es presentada como tal, todos los entornos en los que aparece son profesionales y los datos que otros personajes aportan se refieren a este ámbito– pero, sin embargo, sus apariciones en el filme tienen que ver sobre todo con aspectos privados ya que están relacionadas con su condición de ex mujer del protagonista masculino, Warren Justice (Robert Redford), así como con el enorme coste que cumplir años parece tener para las profesionales de la información.
2. **Prof+:** El trabajo del personaje como periodista constituye el aspecto principal de su caracterización y la trama gira en torno a él, si bien se aportan también otros rasgos relacionados con ámbitos como la vida privada, aficiones, conflictos personales menores, etcétera. Es la categoría típica para los protagonistas en filmes en los que

²⁴² Ver Tabla VII-8.

además el periodismo constituye uno de los temas centrales como, por ejemplo, Alicia Clark (Glenn Close), en *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994).

3. **Prof:** El personaje es presentado en el ámbito profesional, desarrollando actividades relacionadas con el mismo. Esta categoría sólo se presenta en el caso de personajes bastante secundarios como, por ejemplo, al que da vida Cameron Díaz en *Fear and Loathing in Las Vegas* (Miedo y asco en Las Vegas), (Terry Gilliam, 1998), que de tan secundario como es no tiene ni nombre.

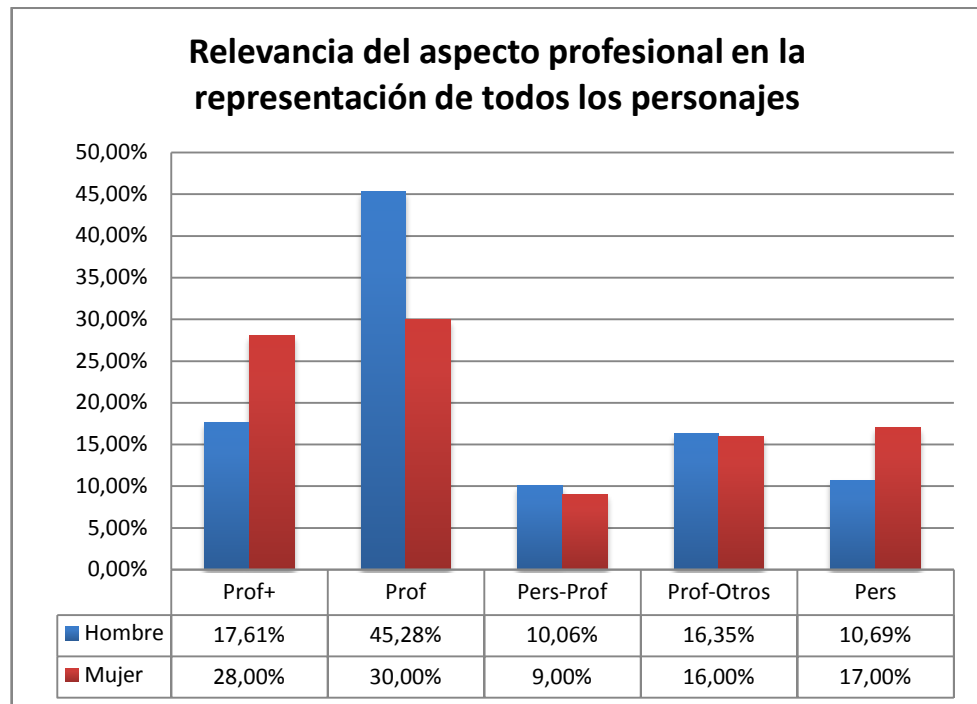


Gráfico 3-17. Relevancia del aspecto profesional en la representación del personaje. Todos los personajes de periodistas, excepto funcionales y extras (N= 259), en el cine producido entre 1990 y 1999. Fuente: elaboración propia

4. **Pers-Prof:** El personaje aparece representado sobre todo en otros aspectos (personal, familiar...), siendo el profesional un ámbito secundario en la trama que, sin embargo, resulta decisivo para el desarrollo de la misma. Es el caso, por ejemplo, de Josie Geller (Drew Barrymore) en *Never Been Kissed* (Nunca me han besado), (Raja Gosnell, 1999). El grueso del argumento gira en torno a los conflictos personales de Josie, sus traumas de la adolescencia sin superar y su enamoramiento, pero que esté trabajando en un reportaje resulta clave tanto para poner en marcha la historia como para el desenlace final de la misma.
5. **Pers:** El personaje aparece representado sobre todo en otros ámbitos (personal, familiar...), siendo el profesional secundario en la trama. Le ocurre, por ejemplo, a Carmen (Carmen Maura) tanto en *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (Ana Belén, 1991) como en su secuela *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (Enrique Urbizu, 1994).

Si se tiene también en cuenta a los personajes menores, más de la mitad de los periodistas del cine de los 90 aparecen ejerciendo como tales, lo cual, por supuesto, es extensivo a per-

sonajes funcionales y extras. Todos ellos son retratados en el ámbito profesional, ya sea presentando un informativo, persiguiendo a una figura pública micrófono en mano, o auxiliando en su trabajo (por ejemplo, como operadores de cámara o técnico de sonido) a un personaje principal. En el Gráfico 3-17 se aprecia, no obstante, que entre los personajes femeninos abundan más los elementos de tipo personal. Así, es mucho menor el porcentaje de mujeres (30%, $n=30$) que el de hombres (45,28%, $n=72$) con un retrato exclusivamente profesional, y, además, es mayor en términos porcentuales el número de personajes femeninos (17%, $n=17$) que el de masculinos (10,69%, $n=17$) en los que la actividad profesional constituye un mero “adorno” del personaje y cuyo retrato dramático se centra en lo personal. Un repaso al resto de las categorías sirve para confirmar la idea apuntada por las dos opciones más extremas.

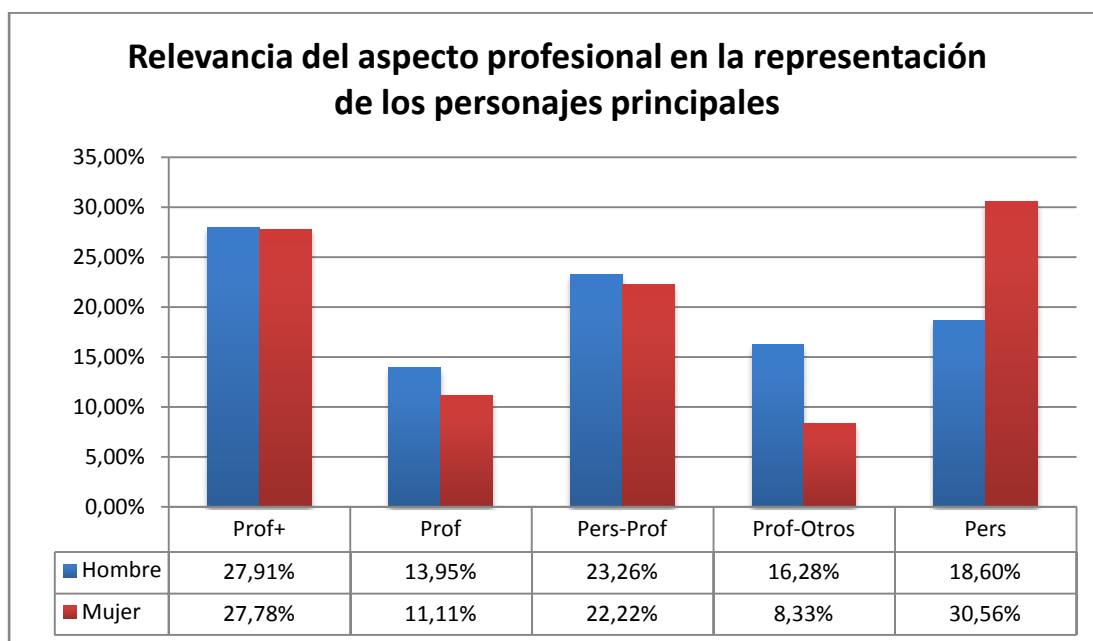


Gráfico 3-18. Relevancia del aspecto profesional en la representación de los personajes principales ($N=79$) en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia

Una idea interesante relacionada con esto, sugerida ya por Austin en su estudio, es la de que a las periodistas rara vez se las ve trabajando, incluso cuando se las retrata en su entorno laboral, lo que justifica algunos de los resultados reflejados por el gráfico anterior.

If one were to guess why women’s salaries are lower than men’s based on American films, *Sleepless in Seattle* (...) would indicate that it is because women in the workplace hardly work at all. Annie Reed (Ryan) is a reporter and Becky (Rosie O’Donell) is her editor at the Baltimore Sun, but they spend most of the time discussing their love live. (...) Annie uses her newspaper connections and discovers that “Sleepless” is really Sam Baldwin (Tom Hanks), and architect (who is shown doing actual work a considerable amount of the time). The paper flies Annie to Seattle, where she spies on Sam. The film never mentions whether or not Annie actually writes a story about him, because the only time she is shown at work is when she and Becky are talking about him or researching him on the Sun’s computer.²⁴³ (Austin 1996, 115)

²⁴³ Si uno tuviera que adivinar por qué los sueldos de las mujeres son más bajos que los de los hombres basándose en las películas americanas, *Sleepless in Seattle* (Algo para recordar) (...) indicaría que es porque las mujeres no trabajan en absoluto. Annie Reed (Ryan) es una reportera y Becky (Rosie O’Donell) su directora en el Baltimore Sun, pero ambas pasan la mayor parte del tiempo discutiendo su vida amorosa (...) Annie usa las conexiones que le ofrece el periódico para descubrir que el “insomne” es en realidad Sam Baldwin (Tom

El de Annie Reed (Meg Ryan) no es el único caso. Son numerosos los ejemplos en los que el hecho de que el personaje femenino sea periodista sirve sólo para justificar su toma de contacto con la historia principal, pero una vez sentado este punto, la dimensión profesional no se retoma en ningún momento en la historia. Ocurre con mucha frecuencia en las películas de acción con personajes como, por ejemplo, el de Amy Yip (Anita Yuen) en *Thunderbolt (Pi li huo)* (Operación Tueno), (Gordon Chan, 1995) o Veronica Roberts (Ally Walker) en *Universal Soldier* (Soldado Universal), (Roland Emmerich, 1992).²⁴⁴ Al respecto es significativa también la relación de los personajes con el espacio que se analiza en el capítulo siguiente (ver 4.3.2, página 284).

Tomando sólo en cuenta a los personajes principales (Gráfico 3-18), la proporción de los que aparecen retratados de forma exclusiva en lo profesional desciende de forma radical y pasa a ser de sólo el 13,95% en el caso de los personajes masculinos ($n=6$) y del 11,11% ($n=4$) en el de los femeninos; crece el porcentaje de los que si bien son representados sobre todo en el ámbito profesional cuentan con otro tipo de rasgos que enriquecen su retrato ($H=27,91\%$, $n=12$; $M=27,78\%$, $n=10$) y, por último, en el caso de las mujeres periodistas adquiere un protagonismo más que destacado el ámbito personal, con un 30,56% ($n=11$) de los personajes aglutinados en dicha categoría.

3.2.1 Cargos profesionales

Si el apartado anterior evidenciaba que el cine sigue vinculando más a las mujeres a los ámbitos personales y a los hombres a los profesionales, incluso cuando el punto de partida para el análisis es un criterio profesional, como es el caso, en éste se pondrá de manifiesto que el notable incremento cuantitativo de las mujeres en el ámbito profesional no lleva aparejado un mayor acceso a los ámbitos de poder y de toma de decisión como, por otra parte, también ocurre en buena medida en el mundo real (ver página 5). En el análisis global del siglo se constataba que más de la mitad de las mujeres periodistas retratadas trabajaban como reporteras (56,25%, $n=54$), mientras que sólo la tercera parte de los periodistas varones ejercía dicha labor (33,15%, $n=122$). Asimismo, era muy notable la diferencia que se producía en la categoría de “jefes”: sólo un 11,46% ($n=11$) de las periodistas citadas en la bibliografía ocupaba algún cargo de responsabilidad profesional, frente al 24,46% ($n=90$) de sus colegas varones (ver Gráfico 2-27).

A finales del siglo el retrato cinematográfico de mujeres que trabajan en el periodismo ha crecido muchísimo en términos absolutos, pero su distribución en las distintas categorías profesionales se mantiene bastante inmutable. La principal novedad al respecto es que en los años 90 crece el apartado de presentadores y locutores, al que también se adscriben en su mayoría los personajes femeninos.

Hanks), un arquitecto que a su vez es mostrado mientras trabaja durante una considerable cantidad de tiempo en la película. El periódico envía a Annie a Seattle, donde espía a Sam. La película nunca menciona si Annie escribió o no una historia acerca de él, porque la única vez que se la muestra en el trabajo es cuando Becky y ella hablan sobre él o mientras ella investiga en el ordenador del periódico su identidad. (Austin 1996, 115)

²⁴⁴ Ver página 409.

The journalism film generally offered opportunities for providing examples of working women, but they were seldom given positions of authority, especially in contemporary films. In modern settings, it was mainly in the magazine business that woman were allowed to function as the editors or publishers (and then often only when the magazines specifically catered to a female audience).²⁴⁵ (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 97)

De este modo, el 44,16% ($n=68$) de los personajes femeninos trabaja como reporteras – frente al 24,83% ($n= 72$) de los personajes masculinos–, el 20,78% ($n=32$) como presentadoras o como locutoras –frente al 14,14% de los personajes masculinos ($n=41$)–, el 4,55% ($n= 7$) como redactoras –frente al 1,72% ($n=5$) de personajes masculinos– y, por último, el 6,49% de los personajes femeninos relacionados con el periodismo ($n= 10$) aparecen como asistentes, frente al reducido 1,03% ($n=3$) de hombres en la misma situación profesional. En contrapartida, sólo un 9,74% ($n=15$) de las mujeres es retratada en alguna de las múltiples posibilidades que aquí se bautizan genéricamente como “jefe”, es decir, trabajando como directoras, redactoras-jefe o jefas de sección. Frente a este porcentaje tan bajo, el 23,79% de los personajes masculinos ($n= 69$) ocupan dichos puestos de responsabilidad.

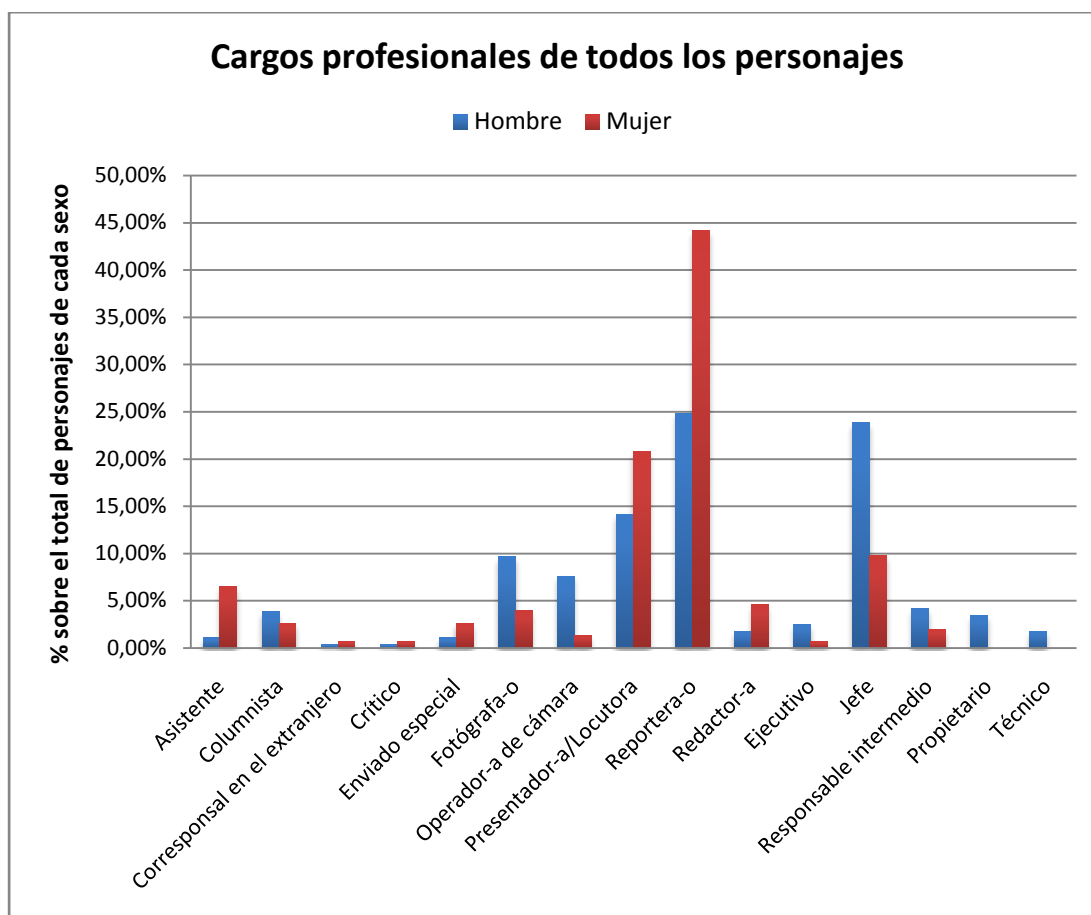


Gráfico 3-19. Cargos profesionales de todos los personajes de periodistas en los años 90, salvo extras (N= 444). Comparación entre hombres y mujeres. Fuente: elaboración propia.

²⁴⁵ Las películas sobre periodismo generalmente proveen de ejemplos de mujeres trabajadoras, pero raramente las muestran ocupando posiciones de autoridad, especialmente en las películas actuales. Dentro de los entornos contemporáneos, a las mujeres se les permite ejercer como directoras y editoras principalmente en el negocio de las revistas (frecuentemente sólo, eso sí, en las que están dirigidas específicamente al público femenino). (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997, 97)

A mayores, las mujeres siguen ausentes de la toma de decisiones en las esferas más elevadas (propietarios de medios –H= 2,41%, $n=7$; M= 0,65%, $n=1$ – y cargos profesionales de tipo ejecutivo – H= 3,45%, $n=10$; M= 0%) y continúan siendo muy minoritarias en las categorías profesionales con un componente técnico (técnicos, fotógrafos y operadores de cámara).

Cargos	Hombres		Mujeres		Total	
	% sobre su sexo	Número personajes	% sobre su sexo	Número personajes	% sobre cargos	Total
Asistente	1,03%	3	6,49%	10	2,93%	13
Columnista	3,79%	11	2,60%	4	3,38%	15
Corresponsal en el extranjero	0,34%	1	0,65%	1	0,23%	1
Crítico	0,34%	1	0,65%	1	0,45%	2
Enviado especial	1,03%	3	2,60%	4	1,58%	7
Fotógrafo-o	9,66%	28	3,90%	6	7,66%	34
Operador-a de cámara	7,59%	22	1,30%	2	5,41%	24
Presentador-a/Locutora	14,14%	41	20,78%	32	16,44%	73
Reportera-o	24,83%	72	44,16%	68	31,76%	141
Redactor-a	1,72%	5	4,55%	7	2,70%	12
Ejecutivo	2,41%	7	0,65%	1	1,80%	8
Jefe	23,79%	69	9,74%	15	18,92%	84
Responsable intermedio	4,14%	12	1,95%	3	3,38%	15
Propietario	3,45%	10	0,00%	0	2,25%	10
Técnico	1,72%	5	0,00%	0	1,13%	5
Total general	100,00%	290	100,00%	154	100,00%	444

Tabla 3-2. Distribución de los personajes mayores, funcionales y menores por cargos profesionales y sexo del personaje en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia

Comparando el porcentaje de hombres y mujeres dentro de cada categoría profesional (atendiendo sólo a las cifras absolutas y no a las relativas por sexo), se desvela que las mujeres son casi la mitad entre los reporteros (H=52%, $n=73$; M=48%, $n=62$), mientras que, como se intuía ya en el gráfico anterior, los hombres dominan por completo entre los “jefes” (que es, además, el segundo grupo más numeroso) al constituir el 81% de los mismos (H: $n= 69$; M:



Gráfico 3-22. Porcentaje de hombres y mujeres dentro de la categoría de reportero. Fuente: elaboración propia

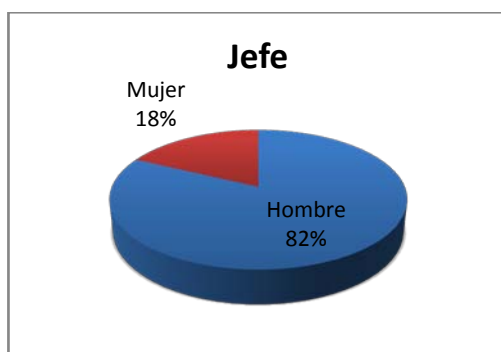


Gráfico 3-21. Porcentaje de hombres y mujeres dentro de la categoría de jefes. Fuente: elaboración propia

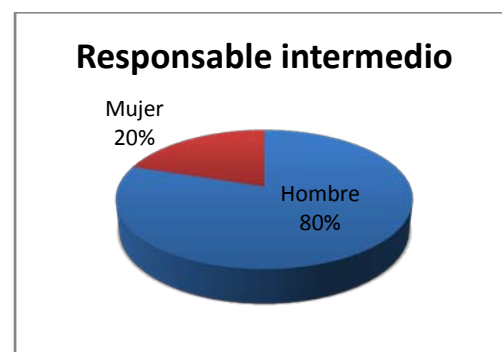
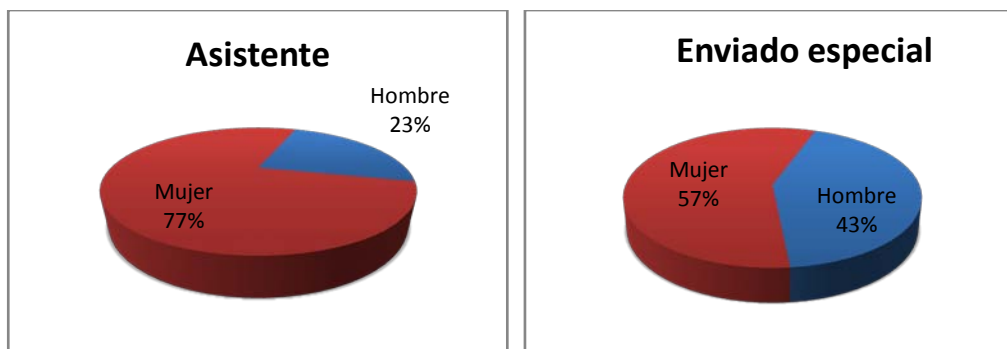


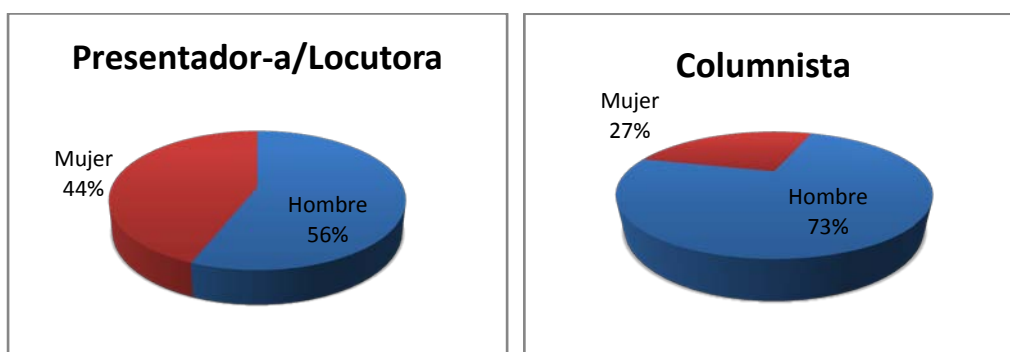
Gráfico 3-21. Porcentaje de hombres y mujeres responsables intermedios. Fuente: elaboración propia

$n=15$) y el 80% de los responsables intermedios (H: $n=12$; M: $n=3$).



Las mujeres sólo superan en términos absolutos a los hombres en la categoría de asistente, en la que representan el 77% del total (H: $n=3$; M: $n=10$). También tienen, con un 57%, una presencia mayoritaria entre los enviados especiales, si bien en este caso hay que matizar que existe para ello una razón derivada de los criterios de análisis, ya que varios de los hombres que podrían figurar como tales se han indexado como fotógrafos.

Asimismo, la representación femenina se aproxima a la masculina en otra de las categorías profesionales más numerosas, la de los presentadores y locutores (con un total de 73 personajes que ejercen dicha función constituye el tercer grupo con un mayor número de representantes) y se fija en el 50% para dos categorías por lo demás casi anecdóticas en los años 90, la del corresponsal en el extranjero, con sólo un representante de cada sexo, y la de los críticos, en la misma situación. Por último, los columnistas siguen siendo también en su mayoría hombres, con un porcentaje del 73% ($n=11$) frente al 27% ($n=4$) de mujeres.



Las mujeres son minoritarias en los cargos con un componente técnico, tal y como ya se podría prever a partir del gráfico conjunto. Así, de los 34 fotógrafos fichados en el cine de los 90, sólo seis son mujeres (18%); los cinco técnicos indexados son hombres (100%) y de los 24 operadores de cámara sólo dos son personajes femeninos (8%).

Por último, aparecen porcentajes similares entre los ejecutivos (87% de hombres, frente al 13% de mujeres), a los que hay que sumar el ya comentado 100% masculino de los propietarios de los medios de comunicación.

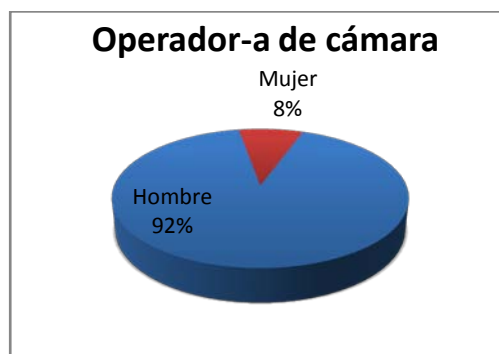


Gráfico 3-28. Porcentaje de hombres y mujeres entre los operadores de cámara. Fuente: elaboración propia

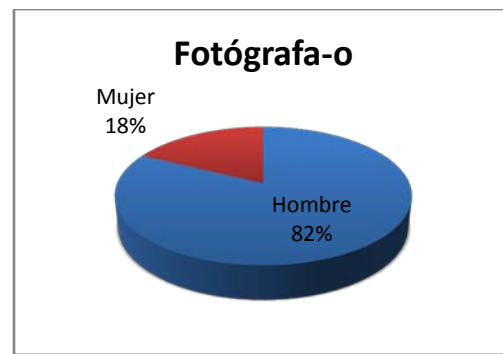


Gráfico 3-28. Porcentaje de hombres y mujeres entre los fotógrafos en los 90. Fuente: elaboración propia

En el caso de los personajes principales (protagonistas, coprotagonistas, antagonistas y de apoyo) se analizaron más en detalle algunos aspectos relacionados con su profesión,²⁴⁶ entre ellos su grado de experiencia profesional, lo que permitió poner de manifiesto que los personajes masculinos suelen ser profesionales veteranos y que entre ellos la presencia de un novato es excepcional, mientras que en el caso de las mujeres su experiencia suele ser media y, en todo caso, abundan más las novatas que las veteranas.

Otro elemento importante desde el punto de vista de las prácticas profesionales es el nivel jerárquico que ocupa el personaje. Ya se ha visto que las periodistas cinematográficas de los 90 desempeñan en general cargos profesionales menos destacados que sus colegas varones. Esta impresión se confirma al evaluar si están o no a las órdenes de otros profesionales. Si bien casi todos los personajes de periodistas en roles principales tienen algún tipo de superior jerárquico, esto es todavía más cierto en el caso de las mujeres que en el de los hombres, ya que están en este caso el 78,57% de los personajes femeninos protagonistas, coprotagonistas, antagonistas o de apoyo, frente al 65% de personajes masculinos en la misma situación.

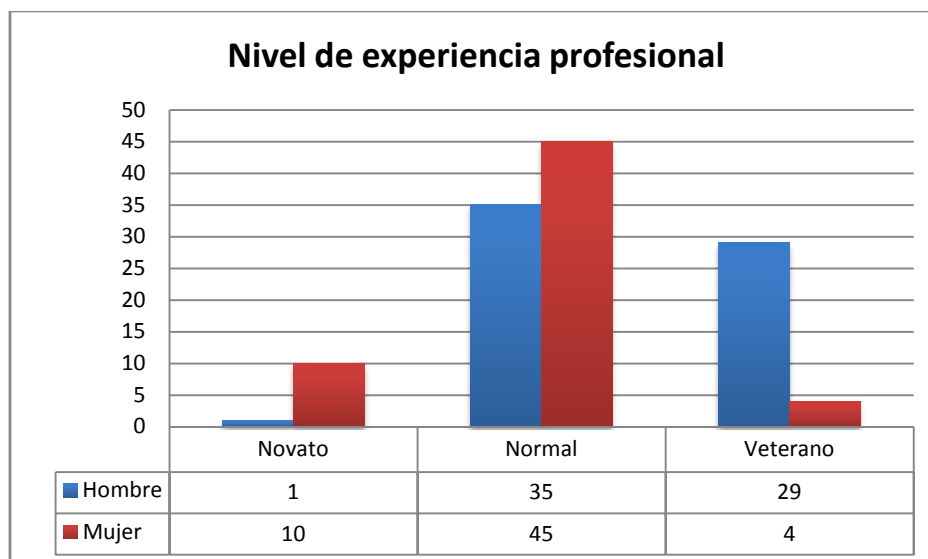


Gráfico 3-29. Nivel de experiencia profesional de los personajes principales (N=124), distinguiendo entre hombres y mujeres. Fuente: elaboración propia

²⁴⁶ Ver Tabla VII-10.

Que el personaje tenga un jefe no quiere decir que le haga caso o que le consulte para ejercer su actividad profesional. En realidad, en la mayor parte de los casos los periodistas muestran un elevado grado de autonomía, siendo en este caso también menor la independencia de las mujeres que la de los hombres, tal y como se refleja en el Gráfico 3-33.

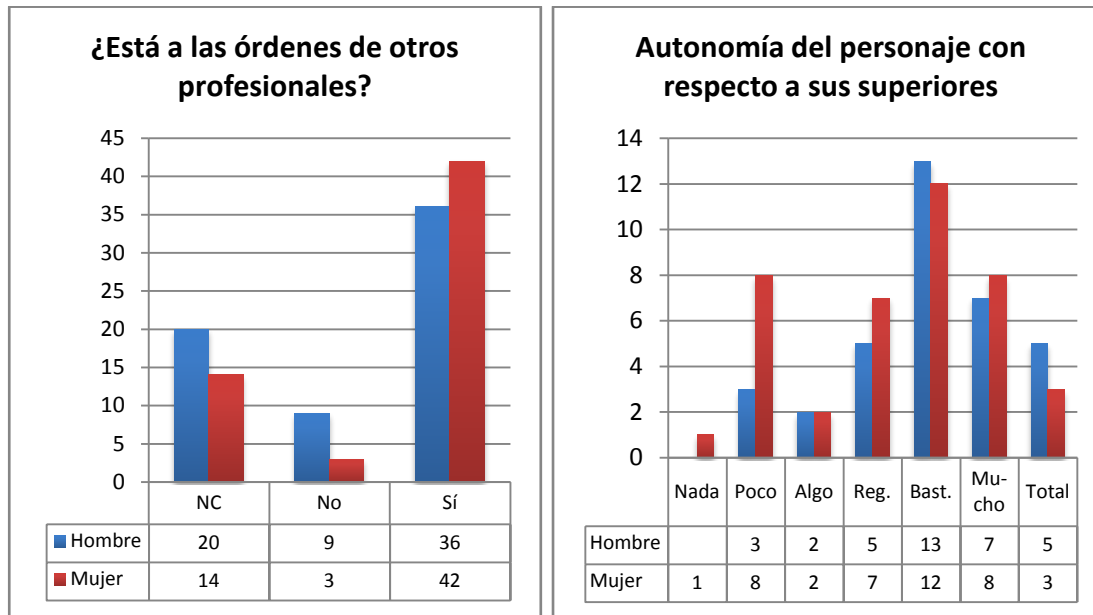


Gráfico 3-33. Número total de personajes principales que están a las órdenes de otros profesionales, distinguiendo entre hombres y mujeres (N= 124). Fuente: elaboración propia

Gráfico 3-33. Autonomía del personaje con respecto a sus superiores (N= 76). Fuente: elaboración propia

Por otra parte, hombres y mujeres están equiparados a la hora de tener a otros profesionales a sus órdenes, algo que es, por otra parte, independiente de la escala jerárquica real del profesional. Así, por ejemplo, puede ocurrir que un reportero sea el responsable de dar órdenes y organizar el trabajo de los operadores de cámara o realizadores que lo acompañan, pero tam-

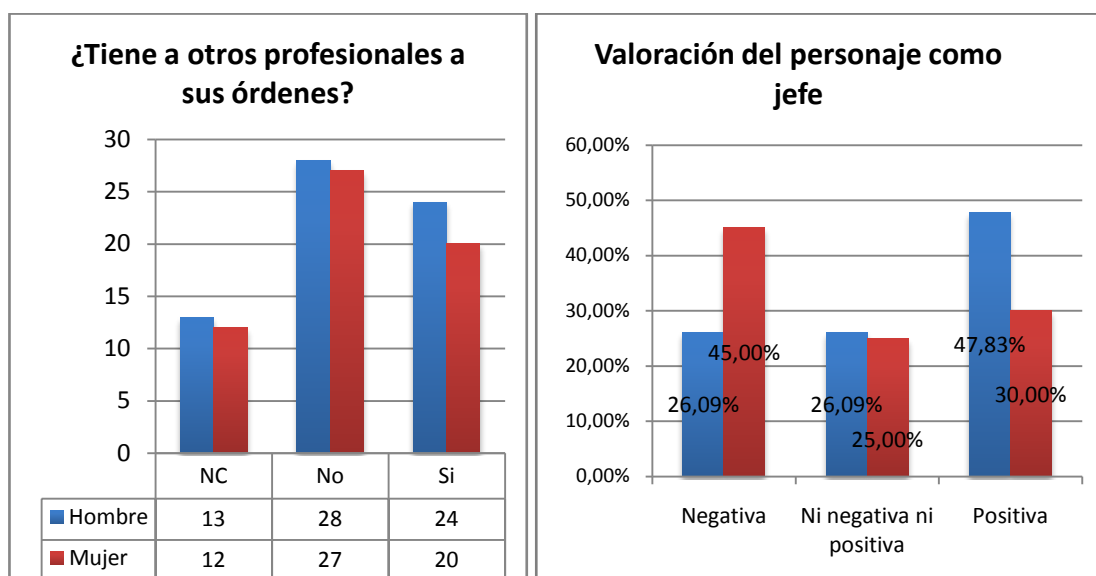


Gráfico 3-31. Número total de personajes principales que tienen a otros profesionales a sus órdenes, distinguiendo entre hombres y mujeres (N= 124). Fuente: elaboración propia

Gráfico 3-31. Valoración de los personajes principales como figuras de autoridad. Fuente: elaboración propia

bién en ocasiones es el productor y/o realizador el que está al mando en un trabajo informativo de campo. De este modo, en este apartado no se evalúa si el personaje ocupa un cargo que en sí mismo conlleve el ejercicio de autoridad (por ejemplo, director de un periódico) sino si la película lo muestra dando órdenes y tomando decisiones con respecto al trabajo que deben realizar los demás.²⁴⁷

En cuanto a la valoración como jefas de ese 33,90% que tiene algún profesional a sus órdenes, casi la mitad (45%) son figuras de poder negativas y sólo un 30% pueden ser descritas como positivas. Estos resultados son peores que los obtenidos por los hombres, ya que sólo el 26,09% de los jefes varones obtiene una valoración negativa, mientras que el 47,83% son figuras positivas.

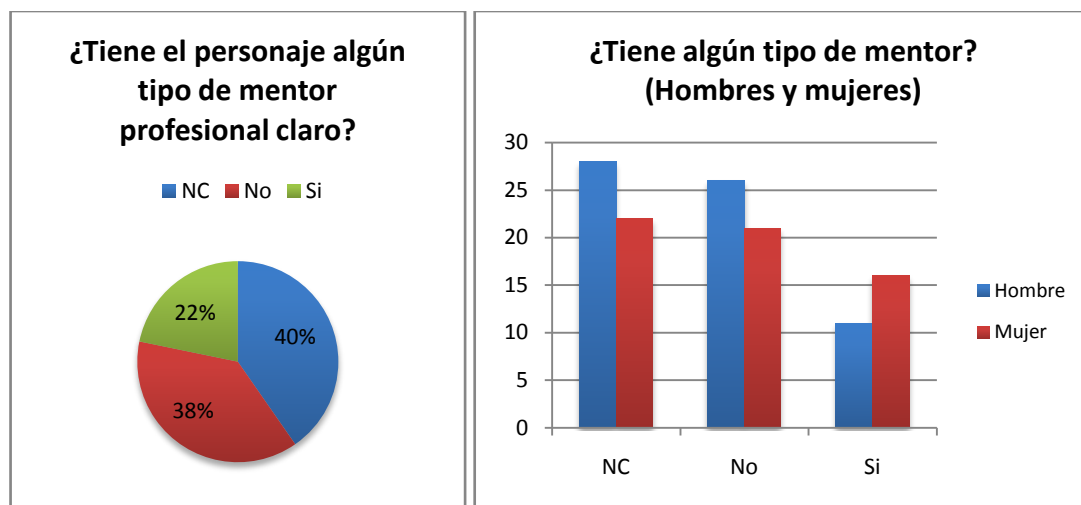


Gráfico 3-34. Personajes (porcentaje global y número total de personajes masculinos y femeninos) que cuentan con algún tipo de mentor o referente profesional claro (N= 124). Fuente: elaboración propia

Por último, los profesionales de la información de los 90, tal y como los refleja el cine, no suelen tener un mentor claro, es decir, alguien que les guíe en el ejercicio de su labor profesional y cuyos consejos tomen en cuenta en todo momento. Así, si se considera al conjunto de personajes, con independencia del sexo de los mismos, en el 38% de los casos queda claro que el personaje no tiene ninguna referencia clara, en un 40% de los casos no consta y sólo en un 22% de los casos puede decirse que sí. Al incorporar el sexo del personaje se pone de manifiesto que es mayor el número de personajes femeninos ($n=16$) que el de masculinos ($n=11$) que cuenta con

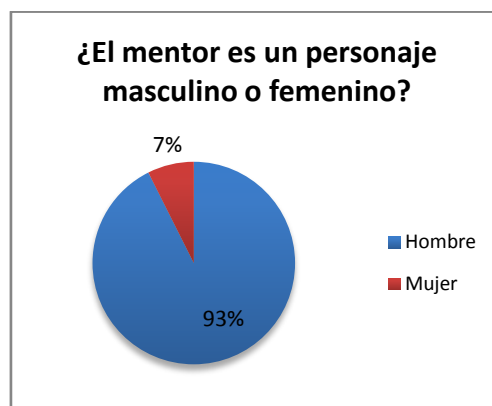


Gráfico 3-35. Porcentaje de personajes masculinos y femeninos entre los mentores profesionales en el cine de los 90. Fuente: elaboración propia

²⁴⁷ En los casos que se han etiquetado como "No consta" no cabe deducir automáticamente que el personaje no tiene subordinados, sino que el filme no lo muestra en su relación con ellos. Así, por ejemplo, en su calidad de jefe de cultura del diario *El País*, Ángel (Juan Echanove) ha de tener necesariamente en *La flor de mi secreto* (Pedro Almodóvar, 1995) por lo menos a unos cuantos redactores trabajando directamente a sus órdenes. Sin embargo, la película sólo lo muestra profesionalmente cuando entrevista a la protagonista principal en su calidad de posible colaboradora de la sección y en ningún momento se lo ve interactuando con otros profesionales del periódico, de modo que este caso, como en otros similares, se ha etiquetado como "No consta".

un mentor o referente profesional, que suele ser un varón. Así, de los 27 personajes que guían a otros en su labor profesional, 25 son hombres y dos mujeres, lo que supone un porcentaje del 93% frente al 7%.

3.2.2 Medios de comunicación y tipo de información

En lo que respecta a los medios de comunicación, en los años 90 la televisión aventaja en protagonismo cinematográfico a la prensa, que había copado el retrato cinematográfico en los años precedentes (ver Gráfico 2-26), mientras que la radio sigue siendo la gran ausente del retrato cinematográfico de los medios.²⁴⁸ La mitad de los personajes (50%; $n= 218$) trabaja en televisión, mientras que la prensa desciende hasta un 37% ($n= 161$). El resto se reparte entre, radio, revistas de actualidad y revistas especializadas. No se han incluido en el Gráfico 3-36 las opciones que agrupan a menos de cuatro personajes (informativos de cine, agencias y free-lance). Internet como medio no aparece ni una sola vez en los años 90, mientras que los restantes tienen, como se ve, una presencia muy minoritaria.²⁴⁹

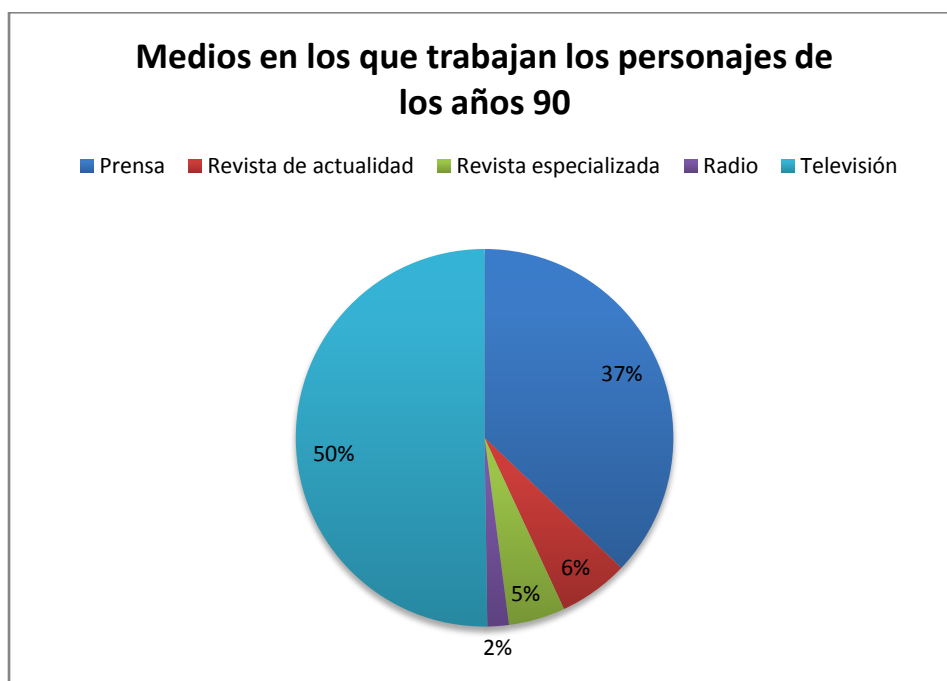


Gráfico 3-36. Medios en los que trabajan los personajes de periodistas representados en el cine de los 90 ($N= 434$). Fuente: elaboración propia

En cuanto al reparto de hombres y mujeres en los distintos medios cinematográficos, si se toma como referente el grupo de 444 personajes integrado por los principales, funcionales y menores (todos salvo los extras), los hombres superan a las mujeres en todas las categorías, lo cual es lógico dado que el número de hombres es muy superior al de mujeres (65% de hombres frente al 35% de mujeres). Si se tiene en cuenta sólo a los personajes principales –dentro de los

²⁴⁸ Richard R. Ness ha dedicado un artículo al estudio de la representación del medio radiofónico en la historia del cine, en el que concluye que tras un breve periodo de cierta popularidad coincidente sobre todo con la II Guerra Mundial, a finales de los años 50 los periodistas radiofónicos desaparecieron casi por completo del cine popular, siendo sustituidos por sus homólogos televisivos (Ness, *From a Voice in the Night to a Face in the Crowd, the Rise and Fall of the Radio Film* 2006).

²⁴⁹ Ver Tabla VII-7.

cuales, como ya se ha visto, hombres y mujeres están mucho más equiparados (52% frente a 48% de mujeres)–, éstas superan a los hombres de manera clara dentro del medio televisivo²⁵⁰ –30 personajes principales femeninos (51%) trabajan en televisión frente a 22 masculinos (34%)– y están representadas de manera significativamente inferior en la prensa –17 personajes femeninos (29%) frente a 30 masculinos (46%)–. En efecto, la mayor parte de las reporteras memorables que aparecen en el cine de los años 90 trabaja en televisión, un fenómeno perceptible ya desde mediados de los años 70 y que, en general, vino acompañado de un cierto empobrecimiento en el retrato de las periodistas (Johnson 2002).

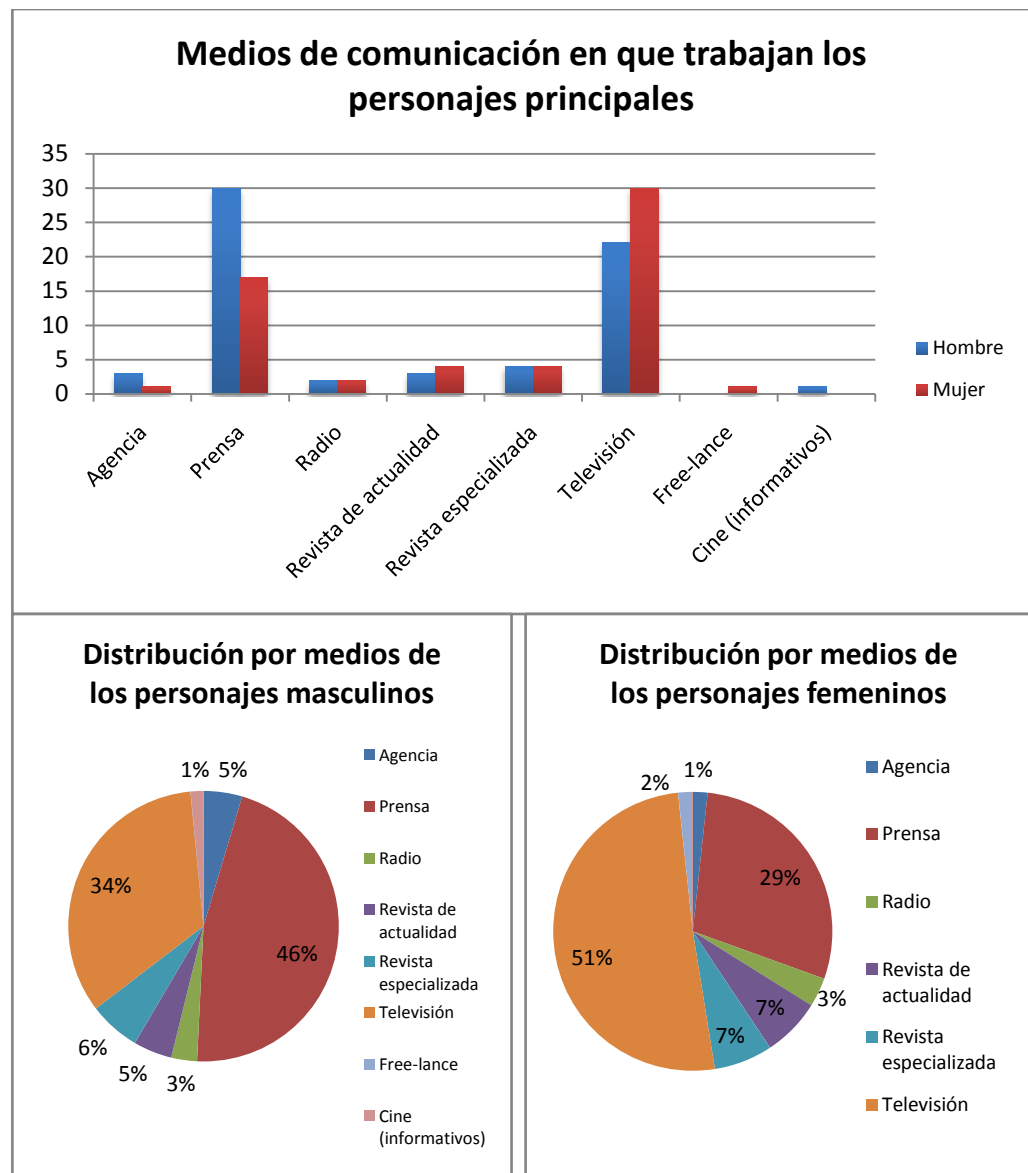


Gráfico 3-37. Distribución por medios de los personajes principales masculinos y femeninos (N= 124). Fuente: elaboración propia

En el segundo capítulo se analizaba el tipo de información a que se dedicaban los personajes masculinos y femeninos representados por el cine de todo el siglo, siendo Sucesos, Moda

²⁵⁰ Con respecto a su uso, Margarita Ledo apunta que “nadie pone en duda que la televisión, desde el femenino, es el Medio más representativo, aunque sólo sea porque opera en el contexto del llamado ‘hogar’”, mientras que aquí se pone de manifiesto su relación con las mujeres desde el lado del emisor (Ledo 1999).

y Política las secciones con mayor representación femenina, por este orden (ver Gráfico 2-28). Exceptuando el claro predominio de mujeres en el ámbito de la moda y en los temas de interés humano y su escasa representación en el mundo de los deportes, el retrato de la profesión ofrecido por el cine resultaba ser bastante igualitario, a diferencia de lo que ocurría en la vida real donde, salvo escasas excepciones, las periodistas han estado relegadas durante mucho tiempo a las secciones denominadas “blandas”, que incluyen tanto las informaciones sobre moda y los temas de interés humano como las noticias de sociedad y los “temas femeninos” (salud, cuidado de los hijos y del hogar, cocina, etc.), cultura, etcétera.

En la misma línea, la investigación llevada a cabo por Ofa Bezunarte y su equipo llegaba a una conclusión semejante²⁵¹ al afirmar que la hipótesis de partida, según la cual las periodistas cinematográficas estarían más vinculadas a áreas informativas consideradas “blandas” que a las “duras”, se revelaba falsa desde el momento en que, según dicho estudio, sólo se apreciaba una diferencia significativa en la sección de deportes (Bezunarte, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 226).

Incluso algunas películas se han referido de manera expresa a esta cuestión al presentar a alguna periodista intentando sin éxito conseguir encargos serios y huir de los temas tradicionalmente considerados femeninos. Tal es el caso de Kimberly Wells (Jane Fonda) en *The China Syndrome* (Austin 1996, 87) o, ya en los años 90, de Joanne 'Joey' Summerskill (Terry Farrell) en *Hellraiser III* (*Hellraiser III: Infierno en la Tierra*), (Anthony Hickox, 1992). Sin embargo, lo cierto es que el cine no acostumbra a mostrar de manera explícita que a un personaje se le asignen trabajos específicos por ser mujer (o dejen de asignársele otros por la misma razón) y, de hecho, sólo en el caso de nueve de los personajes analizados se puede establecer algún tipo de relación entre su sexo y las asignaciones informativas que reciben.



Gráfico 3-38. Relación explícita entre el sexo del personaje y la asignación de tareas informativas al mismo (N=259). Fuente: elaboración propia

En cuanto a los años 90,²⁵² tomando en cuenta a todos los personajes salvo los extras ($n=444$), en un 31,98% de los casos ($n= 142$) no es posible determinar en qué sección trabajan —una situación que afectan en mayor proporción a los personajes masculinos (un 38,28%, $n=111$) que a los femeninos (20,13%, $n= 31$). Prescindiendo de estos casos, el mayor porcentaje de los restantes ($n=302$) se concentra en la información “general”,²⁵³ es decir, el personaje

²⁵¹ Este estudio utiliza categorías de análisis distintas a las empleadas aquí, por lo que no es posible establecer una comparación detallada entre los datos aportados por él y los obtenidos en el estudio de las periodistas de los 90.

²⁵² Ver Tabla VII-9.

²⁵³ La categoría que aparece etiquetada como “Otros” no es en realidad tal sino simplemente la suma de las secciones en cada una de las cuales se habían identificado menos de cuatro personajes. Son: necrológicas, cine, musical, ovnis, cocina, corazón e información meteorológica.

cubre cualquier asunto de actualidad, ya sea política, información judicial o cultura (27,48%, $n=83$, de los cuales 48 son hombres y 35 mujeres).

El siguiente grupo en importancia cuantitativa es la sección de política, en la que hombres y mujeres están equiparados en términos absolutos ($n=14$). Los personajes masculinos son mayoría en todas las categorías siguientes, en especial en sucesos, temas de interés humano, local, cultura y, sobre todo, deportes. Las mujeres sólo superan a los hombres en las secciones de moda (con 13 personajes femeninos frente a tres masculinos) y en la de internacional

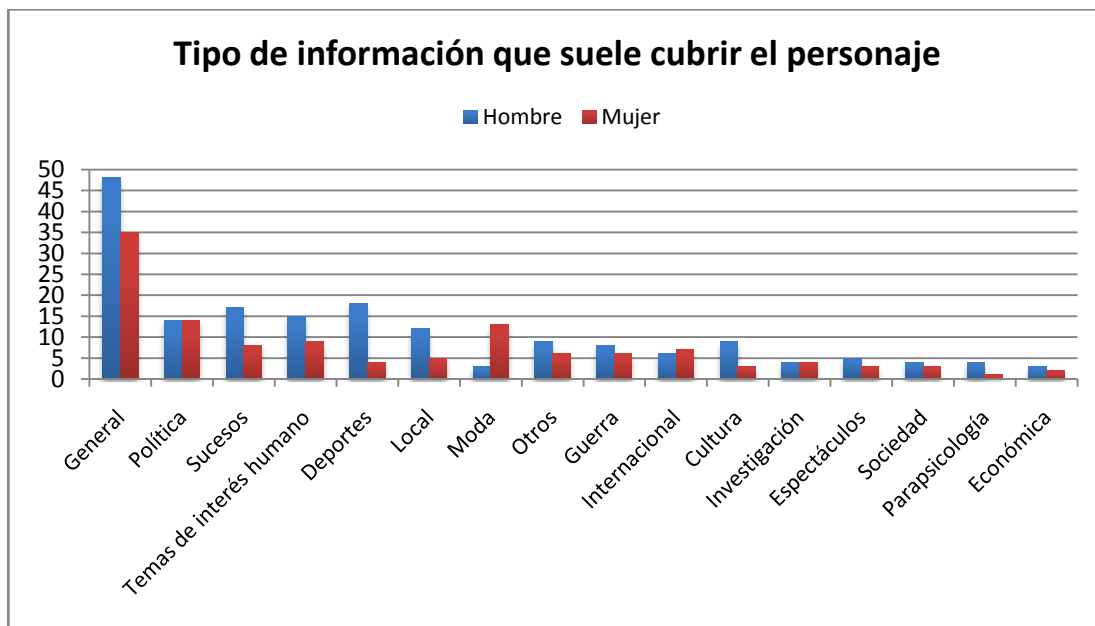


Gráfico 3-40. Secciones informativas a las que se adscriben los personajes masculinos y femeninos del cine de los 90 ($N=302$). Fuente: elaboración propia

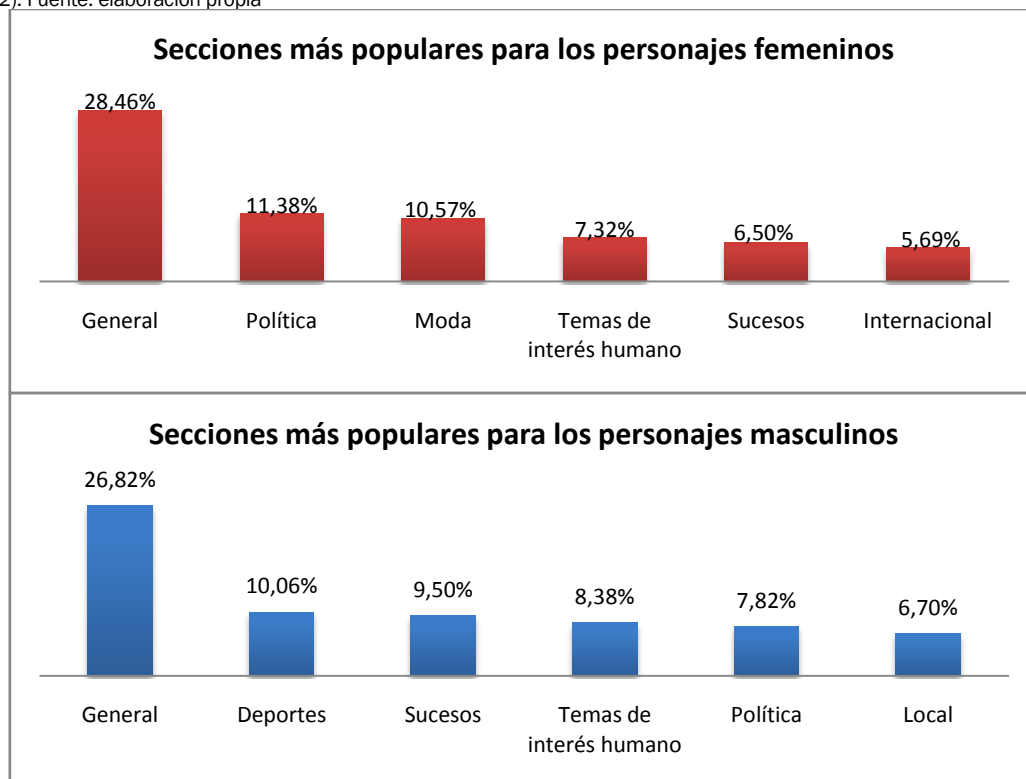


Gráfico 3-39. Secciones que concentran un mayor porcentaje de personajes masculinos y femeninos en el cine de los 90. Fuente: elaboración propia

(7 mujeres frente a 6 hombres), con lo que a grandes rasgos se conserva la misma idea que en el resto del siglo, según la cual la moda es femenina, los deportes masculinos y en el resto de las secciones hay paridad.

Tomando en cuenta los valores porcentuales dentro del mismo sexo, las seis secciones a las que se adscriben la mayoría de los personajes femeninos son, por este orden, general, política, moda, temas de interés humano, sucesos e internacional; mientras que en el caso de los personajes masculinos, deportes y local aparecen entre las seis secciones más populares sustituyendo a moda e internacional.

3.2.3 Descripción profesional el personaje (utilería y estereotipos)

En este subepígrafe se aborda la presencia o ausencia de algunos de los rasgos estereotipados más genéricos en la construcción cinematográfica del periodista, como qué utilería profesional los caracteriza en la gran pantalla o la presencia y/o ausencia de algunos rasgos descritos por los autores precedentes como propios del periodista cinematográfico. Resumiendo la introducción del libro de Ness (Ness, *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography* 1997), Rodríguez Merchán (Rodríguez Merchán, *A modo de editorial. Cine de papel* 2006, 6) cita como básicos los tres siguientes: a) el personaje se muestra aburrido ante el trabajo cotidiano; b) el personaje es una figura aislada que trabaja de forma independiente a la jerarquía de la prensa y c) el personaje muestra una indiferencia cínica ante los temas tratados y los reportajes por hacer.

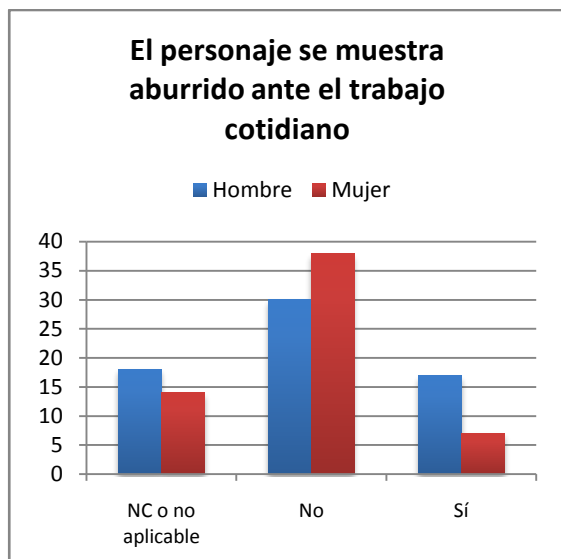


Gráfico 3-41. Total de personajes, masculinos y femeninos, que se muestran aburridos ante el trabajo cotidiano de entre los personajes principales (N= 124). Fuente: elaboración propia

se aburren en su trabajo habitual (26,15%, $n=17$), aunque sigue siendo muy inferior al de los que no (46,15%, $n=30$), mientras que en un 27,69% de los casos ($n=18$) no se dispone de datos suficientes.

En cuanto a estos tres rasgos, la principal impresión es que sólo el segundo tiene un reflejo considerable entre los personajes principales analizados en los años 90,²⁵⁴ y que su presencia es algo mayor entre los personajes masculinos que entre los femeninos. Así, sólo en el caso de siete personajes femeninos (11,86% del total de personajes femeninos analizados) se puede detectar cierto aburrimiento con respecto a su trabajo cotidiano, frente a 38 casos (64,41%) en los que no se da esta situación y 14 (23,73%) en que no se aportan los datos suficientes para llegar a una conclusión al respecto. En cuanto a los personajes masculinos, es mayor el porcentaje el de los que sí

²⁵⁴ Tabla VII-11.

Sí es más habitual que se muestre a los profesionales de la información trabajando de forma aislada, independiente de la jerarquía de la prensa. En este caso los valores son muy similares para hombres y mujeres y así, el 50,85% de los personajes femeninos ($n= 30$) cumple con esta característica, al igual que el 52,31% ($n= 34$) de los masculinos; en un 27,12% de los casos para los personajes femeninos ($n= 16$) y un 24,62% ($n= 16$) el personaje aparece integrado de forma clara en una estructura jerárquica a la hora de ejercer su trabajo mientras que, por último, esta información no consta para 13 personajes femeninos (22,03%) y 15 masculinos (23,08%).

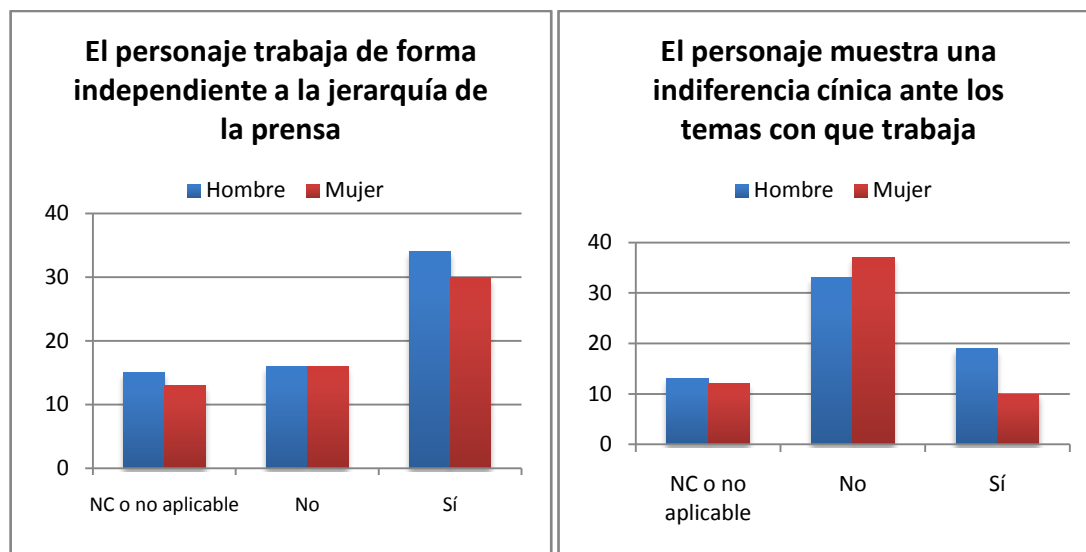


Gráfico 3-43. Total de personajes, masculinos y femeninos, que trabajan de forma independiente a la jerarquía de la prensa de entre los personajes principales ($N= 124$). Fuente: elaboración propia

Gráfico 3-43. Total de personajes, masculinos y femeninos, que muestran una indiferencia cínica ante los temas con que trabajan de entre los personajes principales ($N= 124$). Fuente: elaboración propia

Por último, la indiferencia del personaje ante la información con la que trabaja tampoco es un rasgo que se refleje con excesiva contundencia entre los personajes del cine de los años 90. De este modo, sólo responde a esta afirmación un 16,95% de los personajes femeninos ($n=10$), frente a un 29,23% ($n=19$) de los hombres para los que sí se consideró aplicable. Antes bien, en un porcentaje muy elevado de personajes femeninos (62,71%, $n= 37$) puede afirmarse justo lo contrario, así como en un 50,77% de los masculinos ($n= 33$), mientras ronda en ambos casos el 20% el porcentaje de personajes en los que no es posible llegar a ningún tipo de conclusión al respecto a partir del retrato que el filme hace de los mismos.

Otro elemento importante a la hora de definir cinematográficamente al periodista son los elementos de *atrezzo* que lo acompañan de forma habitual y que permiten que el público lo identifique como tal.²⁵⁵ Rodríguez Merchán dedica un capítulo entero del libro *Cine entre líneas* a comentar las relaciones entre los periodistas cinematográficos y el teléfono (Rodríguez Merchán, Periodismo telefónico 2006) y, en efecto, esta investigación revela que también en los 90 sigue siendo el objeto que aparece más veces en relación con los profesionales de la información, al menos en el caso de los personajes masculinos. Para la elaboración del gráfico siguiente se ha contabilizado cuántas veces aparece cada objeto para cada personaje, de modo

²⁵⁵ Tabla VII-12.

que el resultado global surge de la suma de dichas apariciones. En total se identificaron más de cuarenta elementos de *atrezzo* relacionados con los periodistas. Sin embargo, no todos ellos tienen la suficiente representatividad, por lo que en el siguiente gráfico se muestran sólo los once elementos que aparecen con más frecuencia.

Como se puede ver, en este caso sí que hay algunas diferencias significativas entre hombres y mujeres. Así, el elemento de *atrezzo* más habitual para las periodistas es el micrófono de mano conocido a nivel popular como “alcachofa”, mientras que utilizan menos el teléfono fijo que los hombres (que sigue siendo, no obstante, un objeto muy habitual en los años 90). Esto da idea del tipo de trabajo informativo que realizan ambos sexos: a las mujeres es mucho más habitual verlas cubriendo una información televisiva ante la cámara micrófono en mano, mientras que los hombres suelen realizar en más ocasiones el trabajo de investigación al que suele asociarse el uso sistemático del teléfono.

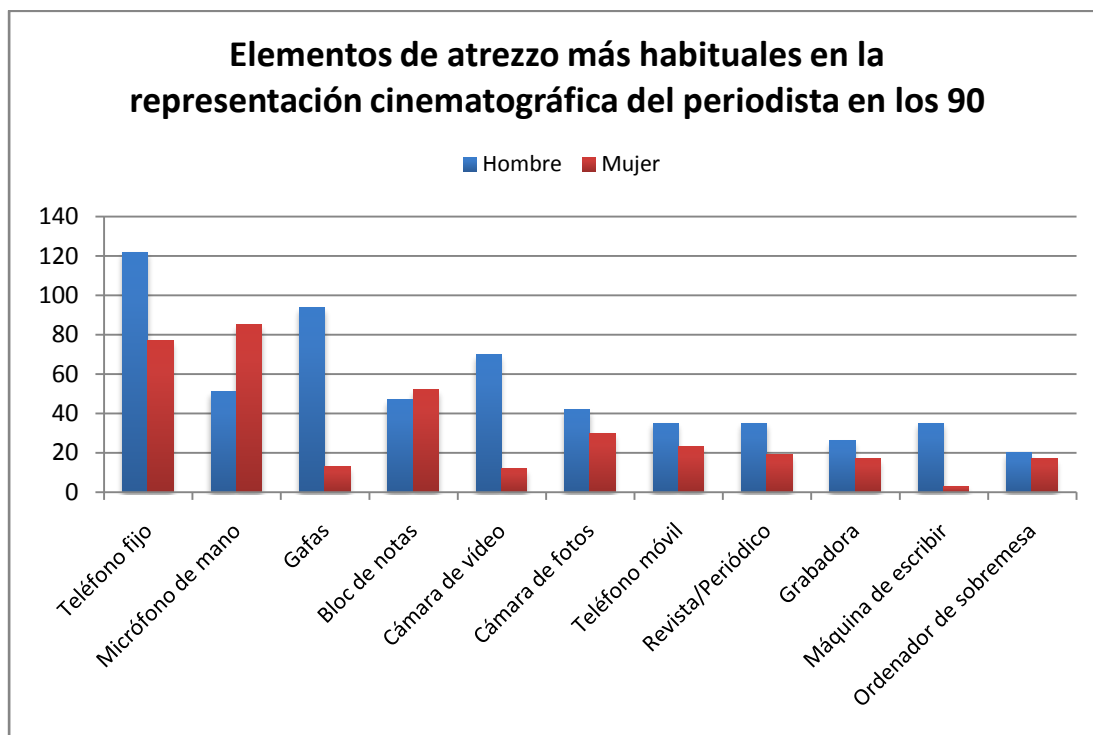


Gráfico 3-44. Once elementos de *atrezzo* más habituales en el cine de los 90 para los personajes de periodistas masculinos y femeninos. Fuente: elaboración propia

Por otra parte, hay tres elementos de *atrezzo* muy habituales entre los personajes masculinos que apenas aparecen entre los personajes femeninos. Uno son las gafas, que acostumbran a aportar al profesional de la información un aire intelectual y que no es raro que se utilicen sólo en ocasiones puntuales. Son escasos, sin embargo, los personajes femeninos que recurren a este objeto. También hay una diferencia significativa en el uso de la cámara de vídeo, lo cual guarda una relación directa con la escasísima presencia de las mujeres entre los cargos técnicos ya comentada más arriba. Sin embargo, como se puede ver también en el gráfico, a pesar de que no son muchas las mujeres que trabajan como fotógrafas, sí es mucho más habitual que recurran a una cámara en el curso de una investigación para obtener pruebas o como elemento auxiliar de su trabajo.

Otro elemento en el que hay una diferencia muy significativa entre hombres y mujeres es en la máquina de escribir, que en los años 90 todavía tiene una representación cinematográfica mayor que el ordenador de sobremesa (y no digamos que el ordenador portátil). El uso de la máquina de escribir en las películas visionadas se restringe a dos tipos de personajes: a) los que tiene un sesgo más intelectual (escritores, columnistas de opinión, etc.) entre los que apenas hay mujeres y b) los periodistas del pasado, es decir, aquellos que aparecen en películas ambientadas a finales del siglo XIX o principio del XX, entre quienes las periodistas son menos habituales y además, cuando aparecen, suelen andar correteando de un lado para otro y no tecleando en la tranquilidad de un despacho.

El bloc de notas, uno de los elementos más tradicionales y distintivos del atrezzo de los periodistas en el cine, sigue estando presente, aunque no de manera excesiva, en los años 90, y en este caso lo utilizan algo más las mujeres que los hombres. Otros elementos bastante habituales son el teléfono móvil, que empieza a hacer su aparición, así como las revistas o, sobre todo, los periódicos que el periodista ojea de manera insaciable como parte de su actividad profesional o que, al menos, pasea de un lado a otro bajo el brazo aportando con ello pistas claras sobre cuál es su ámbito laboral.

3.2.4 Cualificación profesional del personaje

Muy significativas son, como se verá a lo largo de este subepígrafe, las diferencias que se perciben en cuanto a la capacidad profesional del personaje en función del sexo del mismo. Así, mientras que no hay ni un solo personaje principal masculino cuya profesionalidad quede en entredicho a ojos del espectador, no ocurre lo mismo en el caso de los personajes femeninos.²⁵⁶ Al igual que entre los hombres, entre ellas predominan más las profesionales buenas y muy buenas, pero aparecen también casos de absoluta incompetencia como, por ejemplo, Kitty Potter (Kim Basinger) en *Prêt-à-Porter* (Robert Altman, 1994), Suzanne Stone Maretto (Nico-

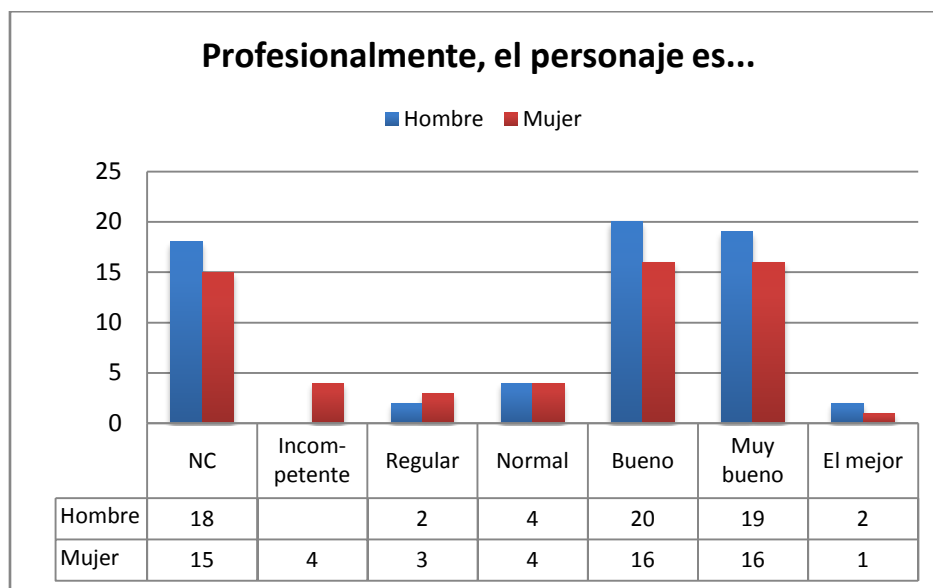


Gráfico 3-45. Capacidad profesional de los personajes masculinos y femeninos (N= 124). Fuente: elaboración propia

²⁵⁶ Tabla VII-13.

le Kidman) en *To Die For* (Todo por un sueño), (Gus Van Sant, 1995), Brace Channing (Elizabeth Hurley) en *My Favorite Martian* (Mi marciano favorito), (Donald Petrie, 1998) o la parodia de estos personajes representada por la cerdita Peggie en *Muppets from Space* (Los teleñecos en el espacio), (Timothy Hill, 1998).

Entre los elementos que descalifican en lo profesional a estos personajes figura el hecho de que hablen completa y exclusivamente al dictado, como ocurre con Kitty Potter o con Brace Channing, y que demuestren una profunda ignorancia y un completo desconocimiento sobre los temas con los que trabajan, carencias que han de ser paliadas por sus colaboradores o subordinados. La cerdita Peggie se queda muda mirando a la cámara cuando logra por fin ponerse ante ella en unas imágenes que recuerdan a la ridícula primera aparición televisiva de Tally Atwater en *Up Close and Personal* (Íntimo y personal), (Jon Avnet, 1996), una periodista que escapa sólo del listado de reporteras incompetentes gracias a su evolución posterior debida a la influencia de Warren Justice (Robert Redford). Por último, Suzanne Stone une a su implacable ambición una falta de medida y de capacidad crítica que hace que su trabajo resulte ridículo, para lo cual sirve como ejemplo la pompa desorbitada con que aborda la información meteorológica.

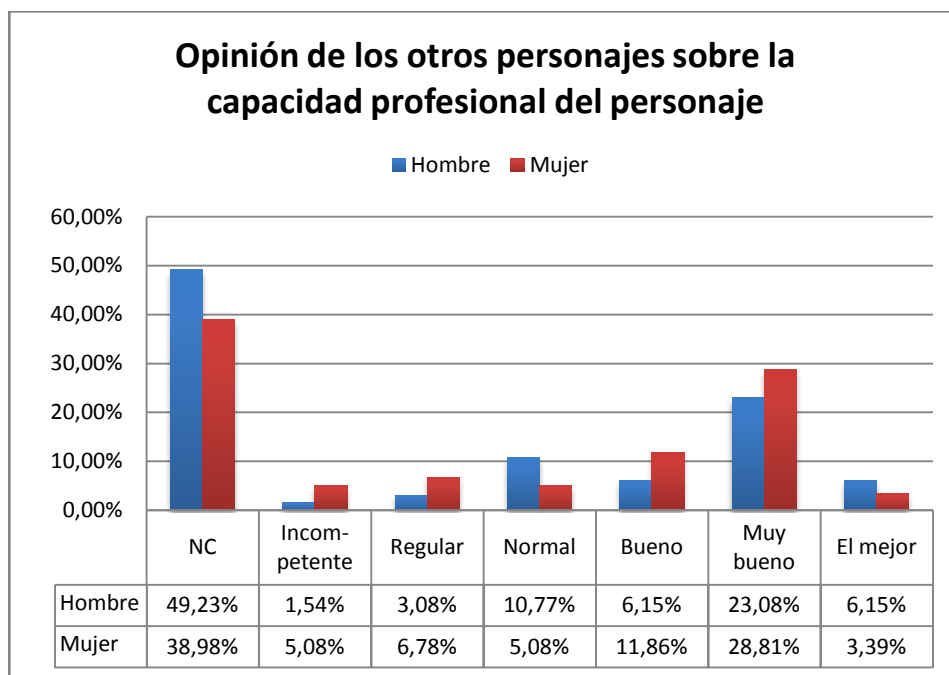


Gráfico 3-46. Opinión de los otros personajes sobre la capacidad profesional del personaje (N= 124). Fuente: elaboración propia

Si se juzga, sin embargo, por las opiniones expresadas por otros personajes con respecto a la capacidad y habilidades profesionales del personaje analizado, los resultados son mucho más equilibrados, y la única diferencia perceptible es que los otros personajes se pronuncian más en general sobre la capacidad profesional de las mujeres de lo que lo hacen sobre las de los hombres.

En la misma dirección apunta el dato según el cual las mujeres son más cuestionadas que los hombres. A un 64,62% de los personajes masculinos no se les discute en ningún mo-

mento su capacidad profesional, mientras que en el caso de las mujeres este porcentaje se reduce a un 54,24%, por otra parte todavía muy elevado. En las categorías “a menudo”, “bastantes veces” y “de forma sistemática” apenas hay personajes masculinos y sí es significativo, sin embargo, el porcentaje de personajes femeninos, que es, respectivamente, de un 6,78%, (frente a un 0%), un 6,78% (frente a un 3,008%) y un 5,08% (frente al 0% de personajes masculinos).

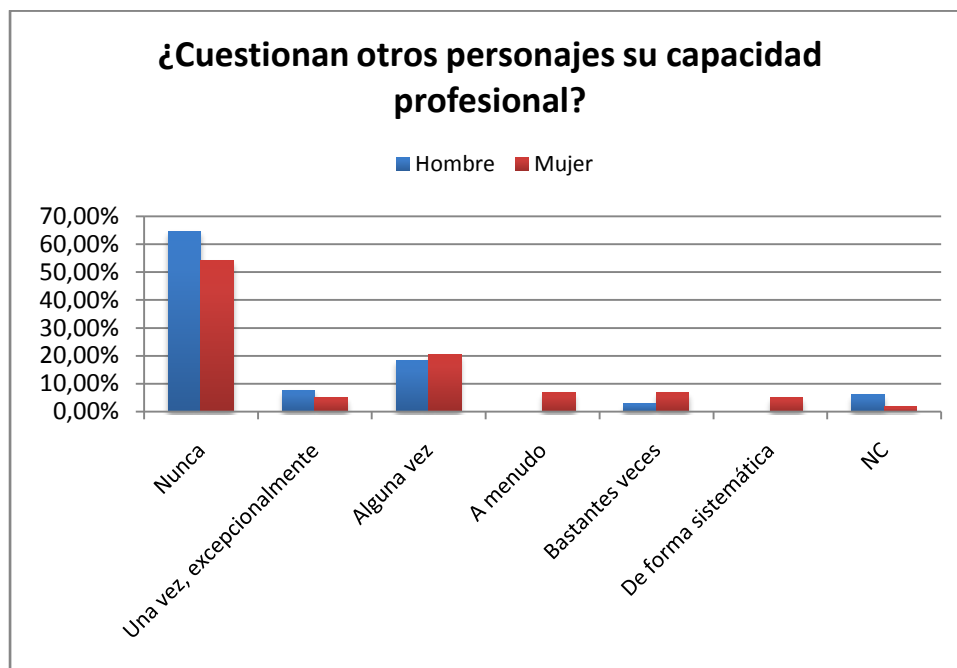


Gráfico 3-47. Cuestionamiento de la capacidad profesional del personaje por parte de otros personajes (N= 124). Fuente: elaboración propia

Por último, uno de los rasgos comentados en el capítulo 1 en relación con el retrato estereotipado habitual era el de que el periodista se muestra particularmente ágil con el lenguaje, ya sea porque es capaz de hablar a gran velocidad, ya porque retuerce a su antojo los argumentos verbales de sus oponentes o los suyos propios. Este rasgo parece estar algo menos presente

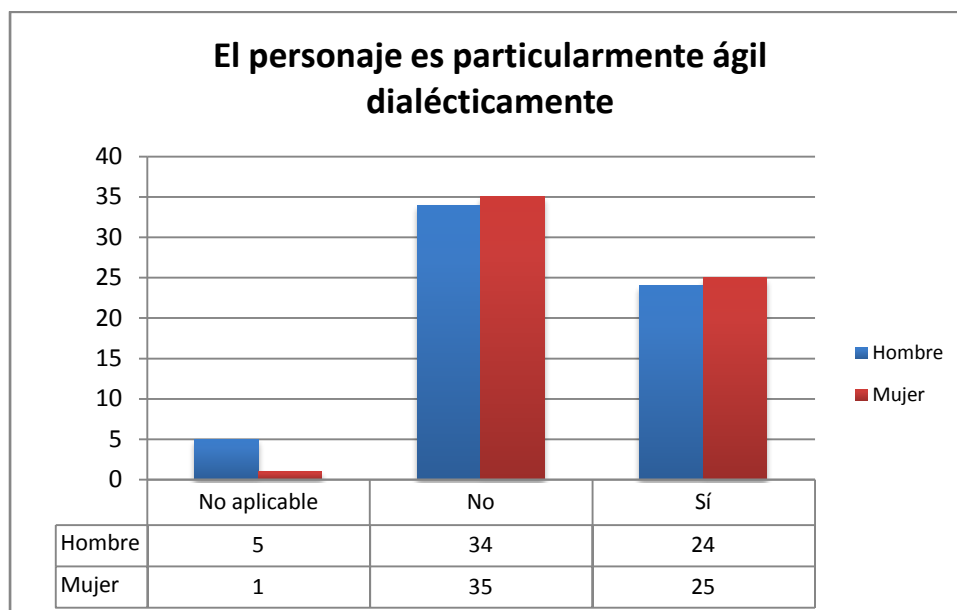


Gráfico 3-48. Porcentaje de personajes de los años 90 (hombres y mujeres) que exhiben una especial agilidad verbal (N= 124). Fuente: elaboración propia

en el cine de los años 90 que en las películas de los años 30 y 40, de las que surge y, de hecho, algunos de los personajes que hacen gala del mismo en la última década del siglo se corresponden con parodias del estereotipo clásico como, por ejemplo, Amy Archer (Jennifer Jason Leigh) en *The Hudsucker Proxy* (El gran salto), (Joel Coen, 1994).

3.3 Ética profesional de los y las periodistas del cine de los 90

El repaso a la jerarquización de diversos temas en relación con los personajes analizados ya puso de manifiesto, al inicio de este capítulo, la gran importancia de la ética profesional en el retrato del periodista cinematográfico (ver Gráfico 3-2). Otra prueba de ello es que entre la no muy numerosa bibliografía sobre el tema figure una monografía dedicada a este aspecto, titulada *Journalism ethics goes to the movies* (Good, Journalism ethics goes to the movies 2008), así como varios artículos entre los que destacan, por prolijo y riguroso, el publicado en castellano a partir del estudio realizado en la Universidad del País Vasco varias veces mencionado a lo largo de este trabajo (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, Periodistas de cine y de ética 2007), así como los de Ehrlich sobre el mismo tema (Ehrlich, Facts, truth, and bad journalists in the movies 2006) (Ehrlich, Hollywood and the Journalistic Truthtelling 2005).

Como introducción al estudio de la ética profesional de los periodistas cinematográficos en los años 90 se propone un balance general de dicho aspecto teniendo en cuenta comportamientos tales como si el personaje falsifica información, si utiliza medios poco ortodoxos para conseguirla, si respeta el anonimato de sus fuentes y si se refiere de forma expresa a la ética profesional proclamando su importancia y su respeto por la misma, así como la conciencia que el filme muestra, en su caso, con respecto a la falta de ética de dichos comportamientos.

Tal y como ya se indicó, existen numerosos casos en los que el personaje recurre a la mentira o al engaño para conseguir una información, pero la película no lo critica sino que lo muestra como parte consustancial del trabajo del periodista. Así, se ha considerado, por ejemplo, que Gray Grantham (Denzel Washington) tiene un comportamiento muy ético en *The Pelican Brief* (El informe pelícano), (Alan J. Pakula, 1993), a pesar de que en un momento del filme distrae y engaña a la responsable de un centro psiquiátrico para que Darby Shaw (Julia Roberts) pueda acceder a un paciente e interrogarlo a pesar de que las normas del hospital lo impiden de manera expresa.

De acuerdo con los datos ofrecidos en el gráfico, la ética profesional del personaje aparece como un elemento no relevante dentro de su representación cinematográfica en mucha más proporción en el caso de las mujeres (47,46%) que en el de los hombres (29,23%), debido sobre todo a la mayor representación de las primeras en ámbitos personales. Pero además, en los casos en los que la película sí se refiere a la ética profesional del personaje, encontramos que en el caso de ellas los mayores porcentajes se registran en las categorías “ninguna” (11,86%), “poca” (18,64%) y “bastante” (13,56%) y que baja hasta el 8,47% en la de “muchísima”, mientras que el caso de los periodistas varones la proporción va creciendo ligera aunque progresivamente, de tal modo que el mayor porcentaje es el de los personajes que muestran una ética profesional elevada (23,08%), seguido de los que parecen como “bastante” éticos (16,92%) que están a su vez igualados a los poco éticos (16,92%). El porcentaje menor, en este

caso, es para los periodistas cuya ética profesional es inexistente, una opción que aglutina sólo al 10,77% del total de los personajes masculinos.

Rótulos de fila	Hombre		Mujer		Total	
	Total	% sobre sexo	Total	% sobre sexo	Total	% sobre sexo
No es relevante	19	29,23%	28	47,46%	47	37,90%
Ninguna	7	10,77%	7	11,86%	14	11,29%
Poca	11	16,92%	11	18,64%	22	17,74%
Bastante	11	16,92%	8	13,56%	19	15,32%
Mucha	15	23,08%	5	8,47%	20	16,13%
NC	2	3,08%		0,00%	2	1,61%
Total general	65	100,00%	59	100,00%	124	100,00%

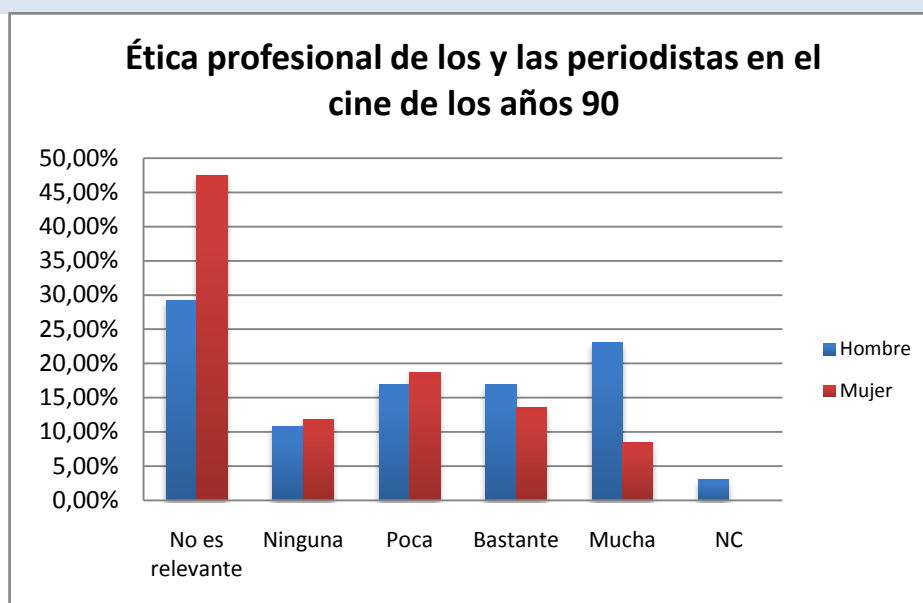


Gráfico 3-49. Ética profesional de los y las periodistas del cine de los años 90 (N= 124). Fuente: elaboración propia

Al comparar estos resultados con los aportados por el estudio sobre ética y periodistas cinematográficos elaborado desde la Universidad del País Vasco (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, Periodistas de cine y de ética 2007) se observa una discrepancia en cuanto a la ética de los profesionales de la información en función de su sexo , puesto que según este artículo el 76,1% de los personajes femeninos analizados tendría un comportamiento “bastante ético”, frente al 46,4% de los personajes masculinos.

El artículo indica que la muestra utilizada está compuesta por 104 películas en las que el periodismo tiene un papel relevante y aunque no se explicitan las fechas puede deducirse que se trata de un retrato que comprende toda la historia del cine desde el momento en que en el cuerpo del artículo se citan películas como *Good night and good luck* (Buenas noches y buena suerte), (George Clooney, 2005), al mismo tiempo que se mencionan filmes clásicos de los años 30 y 40.

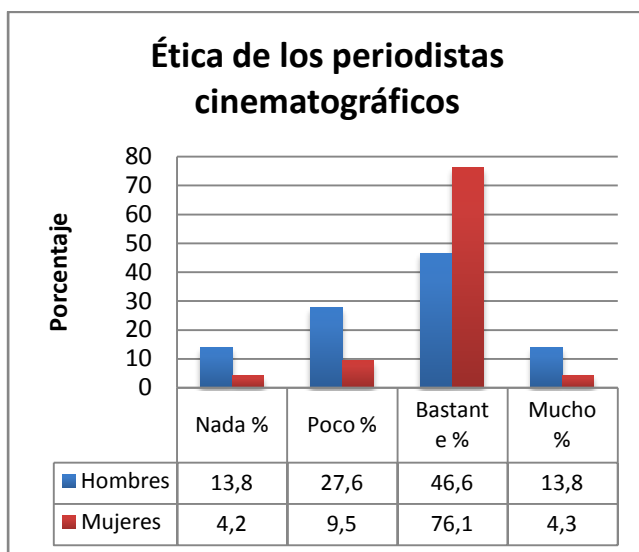


Gráfico 3-50. Gráfico de elaboración propia a partir de los datos de la tabla obtenida de Bezunartea, Cantalapiedra, Coca, Genaut, Peña, & Pérez (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, Periodistas de cine y de ética 2007. 376)

exhibidos en el Gráfico 3-49, al poner de manifiesto que en conjunto sólo el 19,35% de los personajes (con independencia de su sexo) tiene un comportamiento poco ético de manera consciente. Además, es mayor el porcentaje de personajes femeninos (21,31%) que el de masculinos (17,46%) en dicha situación.

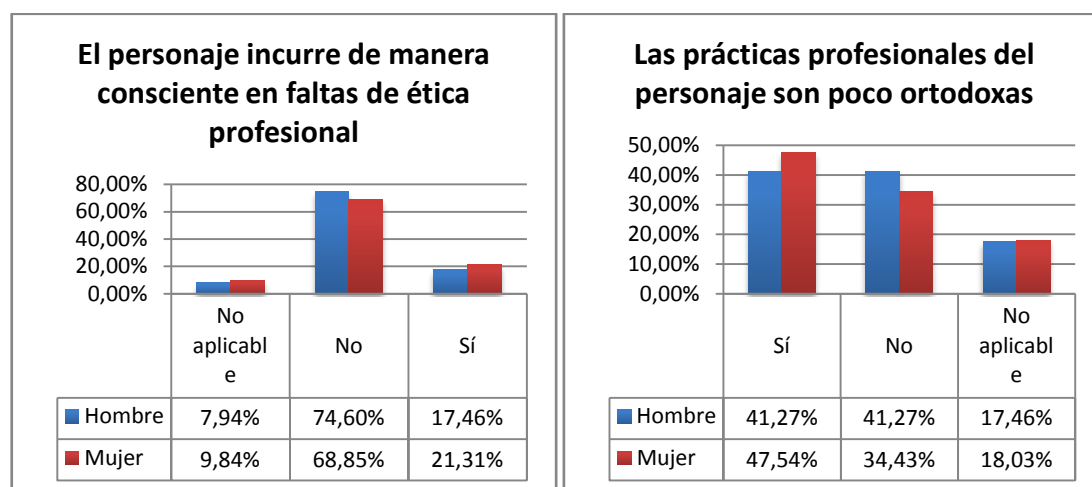


Gráfico 3-51. Falta de ética consciente y de ortodoxia profesional entre los periodistas (hombres y mujeres) del cine de los 90 (N= 124). Fuente: elaboración propia

Si por el contrario se tiene en cuenta el número de personajes cuyas prácticas profesionales son “poco ortodoxas”, el porcentaje se eleva y, de hecho, en este caso son más los personajes a los que sí se puede acusar de un comportamiento no siempre encomiable en lo profesional (utilizar el engaño, la mentira o la ocultación de su identidad como periodistas para conseguir una información constituyen ejemplos de ese rasgo) que los que actúan de un modo impecable, saliendo una vez más los personajes femeninos peor parados en la comparación.

De este modo, la comparación de ambos gráficos lleva a afirmar que en los años 90 hay una pérdida de ética profesional en los informadores representados en el cine, que se vuelve mucho más evidente en el caso de las periodistas, que pasan de tener un comportamiento en general mucho más ético que el de sus colegas varones a tenerlo mucho menos.

Asimismo, se analizó también el nivel de consciencia de los personajes con respecto a la falta de ética de su actuación profesional, caso de haberla. Los resultados obtenidos mantienen la coherencia con los

3.3.1 Prioridades profesionales

¿Qué es lo que ponen por delante las mujeres periodistas a la hora de realizar su trabajo? Según la literatura sobre el particular, durante mucho tiempo la posibilidad de encontrar un marido fue el elemento decisivo a la hora de orientar las prácticas profesionales de las reporteras cinematográficas. En los años 90, sin embargo, las periodistas ya no tienen en general el matrimonio como objetivo vital principal, un asunto al que volveré al analizar el factor social en la caracterización del personaje de la periodista cinematográfica (ver página 269).

Cabe preguntarse, por tanto, si desaparecida esta motivación que funcionaba como principal elemento de distinción en la representación de hombres y mujeres en el cine, sus prioridades como profesionales son las mismas que las de ellos o si, por el contrario, se percibe alguna diferencia.²⁵⁷

El primer elemento que se analizó fue la importancia que tiene para el personaje descubrir la verdad (o revelarla, en su caso), más allá de la rentabilidad profesional que pueda obtener de dicho descubrimiento. El análisis revela que los hombres y mujeres están igualados en este aspecto, ya que si bien es más elevado el porcentaje de personajes masculinos para los que la búsqueda de la verdad es poco (13,85%, frente a 6,78% de personajes femeninos) o nada importante (7,69%, frente a 3,39%), también es mayor el porcentaje para los que la búsqueda de la verdad es lo más importante (9,23% frente a 5,08%). Como conclusión global, si se suman los porcentajes de los tres niveles “inferiores” y de los tres “superiores”, el resultado es que en general es menor el porcentaje de personajes masculinos que dan importancia a la búsqueda de la verdad (47,69%) que el de personajes femeninos (52,54%) y que además es mucho mayor el de personajes varones que le dan poca importancia (23,08%) que el de mujeres en la misma situación (13,56%), con lo que se concluye que la verdad les importa más a ellas que a ellos.

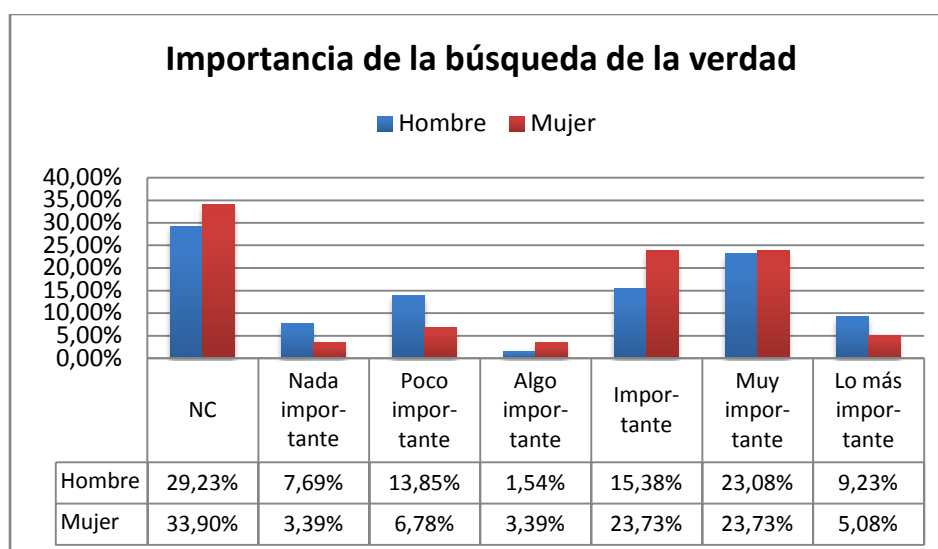


Gráfico 3-52. Grado de importancia para el personaje de la búsqueda de la verdad (N= 124). Fuente: elaboración propia

²⁵⁷ Ver Tabla VII-14.

En cuanto al éxito profesional, se detectó la presencia de un tipo de personaje para el cual éste es el objetivo prioritario, más allá de cualquier otra consideración relacionada con la calidad o la ética profesional. Los periodistas así retratados dan tanta importancia al éxito que para conseguirlo no tienen reparos en comprometer su prestigio profesional o sus convicciones personales. En los años 90 este rasgo aparece aplicado muchas más veces en sus vertientes más extremas a las mujeres que a los hombres.

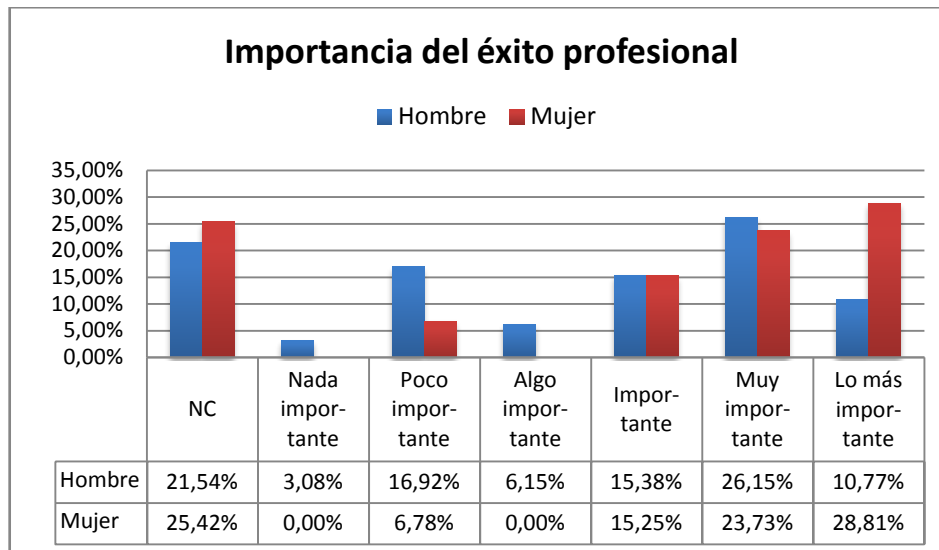


Gráfico 3-53. Grado de importancia que el personaje confiere al éxito profesional (N= 124). Fuente: elaboración propia

Así, para nada menos que el 28,81% de las periodistas cinematográficas el éxito profesional es lo primero, frente al 10,77% de hombres periodistas. Del mismo modo, sólo en un 6,78% de los personajes femeninos el éxito profesional tiene poca importancia y no hay ni un solo personaje para el que aparezca como nada importante o algo importante, mientras que estas tres categorías agrupan a un 23,08% de los personajes masculinos.

En esta misma dirección apunta una de las conclusiones esbozadas por *Crime, Romance and Sex*, según cuyas autoras las periodistas retratadas por las novelas de crimen y misterio de los años 90 en adelante “are eager to expose corruption to advance their careers, but with the exception of Linda Kee in *The Ultimatum*, are not seeking ways to change the system of corruption”²⁵⁸ (Spaulding y Beasley 2003, 24).

Por último, muy relacionado con los dos anteriores, se ha analizado el grado de importancia que el personaje concede al hecho de conseguir la noticia, es decir, a ser el primero en informar, contar con una exclusiva, etc. Se trata, por tanto, de un término medio entre los dos valores expuestos y por lo general sus resultados van muy unidos a ellos, sobre todo al segundo. En efecto, también, es mucho mayor el porcentaje de mujeres para las cuales el hecho de conseguir la noticia es “lo más importante”, corroborando la impresión obtenida así en el gráfico anterior de que las mujeres, puestas a pelear en la arena profesional, son mucho más ambi-

²⁵⁸ “(...) están ansiosas por denunciar la corrupción y avanzar así en sus carreras pero, con la excepción de Linda Kee en *The Ultimatum*, no pretenden cambiar el sistema corrupto” (Spaulding y Beasley 2003, 24).

ciosas y dan mucha más importancia al éxito y al progreso de sus carreras que sus colegas varones (que, sin embargo, ocupan puestos de mucha mayor responsabilidad).

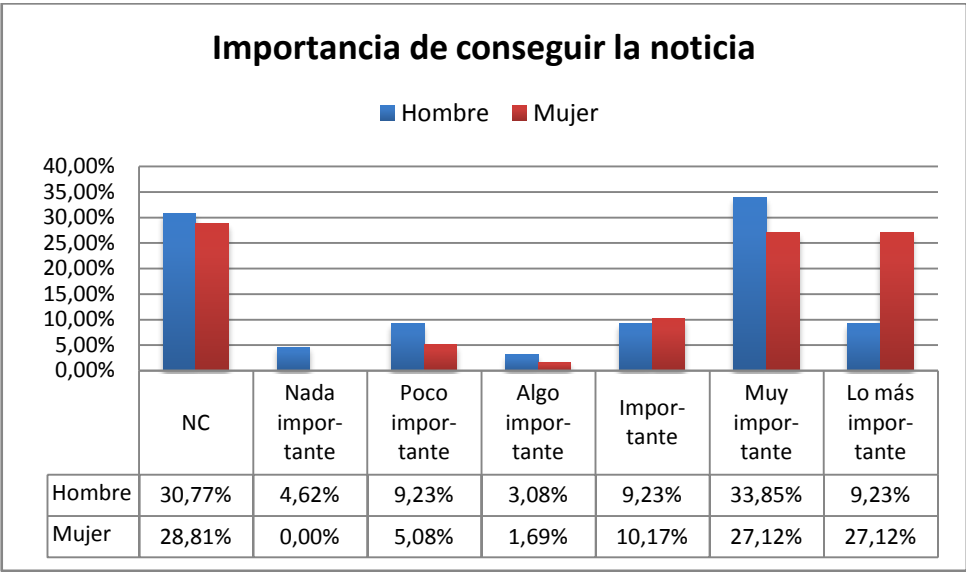


Gráfico 3-55. Grado de importancia que tiene para el personaje conseguir la noticia (N= 124). Fuente: elaboración propia

En la mayor parte de los casos (alrededor del 80%, tanto para hombres como para mujeres), estas prioridades se mantienen estables a lo largo de la película, a pesar de que, como se ha señalado varias veces, en este caso el análisis se restringe a los personajes principales, es decir, aquellos que de acuerdo con la lógica narrativa habitual sufren una modificación o cambio en función de la trama. Bajo esta luz, esta falta de variación en las prioridades profesionales puede interpretarse en el sentido de que, como ya se ha apuntado, en realidad lo profesional es más un escenario de fondo para el filme que un elemento fundamental en el mismo.

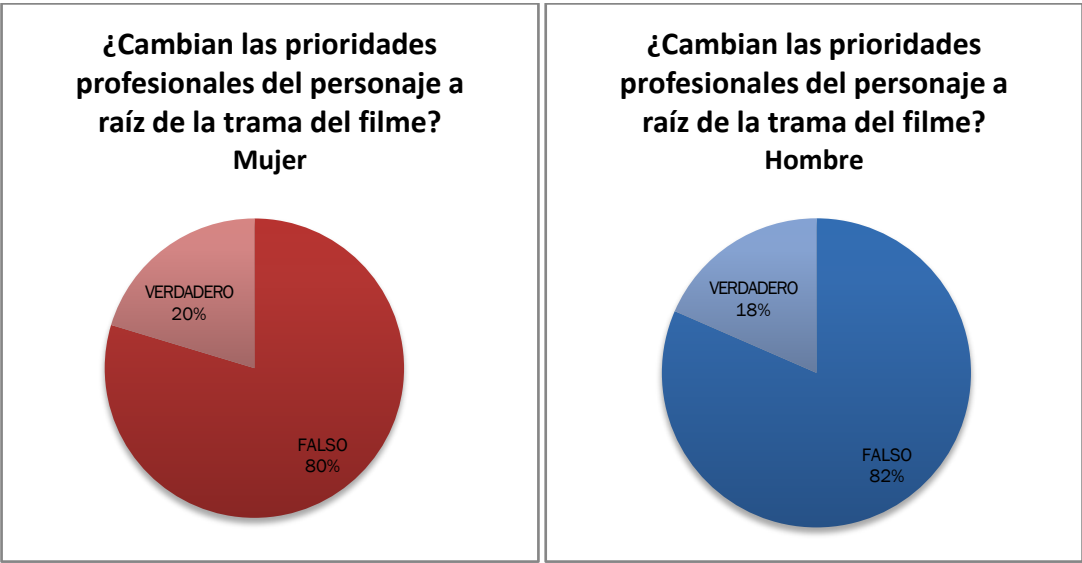


Gráfico 3-54. Cambio en las prioridades profesionales del personaje a lo largo del filme, distinguiendo entre personajes masculinos y femeninos (N= 124). Fuente: elaboración propia

3.3.2 Ortodoxia de las prácticas profesionales

Al comienzo de este subepígrafe se hacía una valoración general de si el personaje mostraba una actitud profesional en general poco ética o si, cuando menos, sus prácticas eran lo que se calificó de “poco ortodoxas”. En este subapartado se precisará un poco más en qué consisten estas violaciones de la ética profesional, dentro de lo complicado que es sistematizar la enorme posibilidad de diversificación de las violaciones éticas del periodismo.

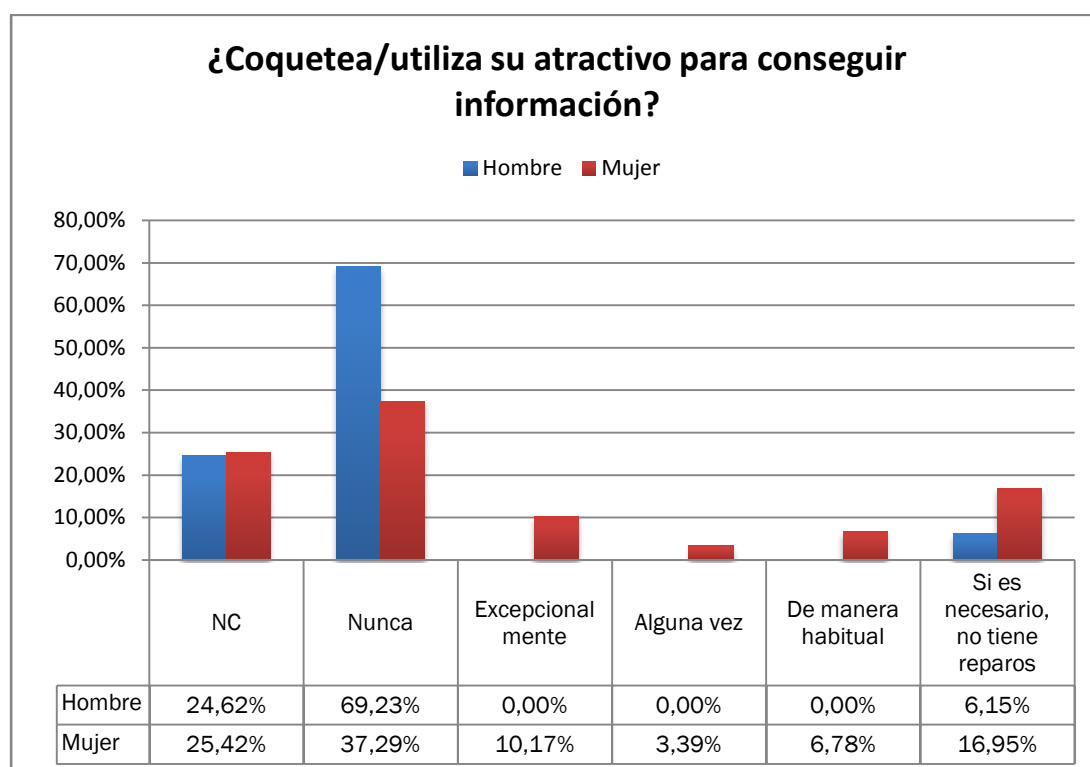


Gráfico 3-56. Porcentaje de personajes hombres y mujeres que coquetean/utilizan su atractivo físico para conseguir información. Fuente: elaboración propia

Uno de los elementos analizados, dentro del apartado de las “prácticas profesionales poco ortodoxas” es el de si el personaje coquetea o utiliza su atractivo físico para conseguir información.²⁵⁹ La impresión obtenida en los visionados previos era que éste es uno de los rasgos que diferencia a los personajes femeninos de los masculinos, y así se confirma con el análisis de contenido realizado a partir de los personajes principales con rol de periodistas en las películas estrenadas en cine en España en los 90, entre las cuales esta característica se manifiesta casi con exclusividad entre los personajes femeninos. Así, sólo en un 6,15% de los personajes masculinos se aprecia algún tipo de coqueteo o utilización de su atractivo físico para conseguir información, mientras que si se suman las distintas opciones analizadas un 37,29% de los personajes femeninos recurre, de una u otra forma y con más o menos asiduidad, a su aspecto como una herramienta más para realizar su trabajo.

Otro ítem importante es el de si los periodistas cinematográficos publican o no información falsa.²⁶⁰ En casi la mitad de los casos se desconoce si es así o no, puesto que aún cuando

²⁵⁹ Ver Tabla VII-16.

²⁶⁰ Ver Tabla VII-15.

se muestre la dimensión profesional del personaje es frecuente que sólo se le vea mientras está investigando, pero no el uso que hace de la información obtenida. Pese a todo, en un 24,62% de los personajes masculinos ($n=16$), sí consta en algún momento que publican información falsa o incorrecta (aunque, como se verá en el próximo apartado, no lo hagan de manera consciente) o bien que se muestran dispuestos a falsificarla aunque no lleguen a hacerlo, frente a un porcentaje bastante menor de personajes femeninos en el mismo caso, ya que sólo un 15,25% de las mujeres periodistas ($n= 9$) falsean la verdad para su publicación. Se incluye dentro de este concepto la omisión, es decir, las situaciones en las cuales el personaje, conociendo una información, decide no publicarla.

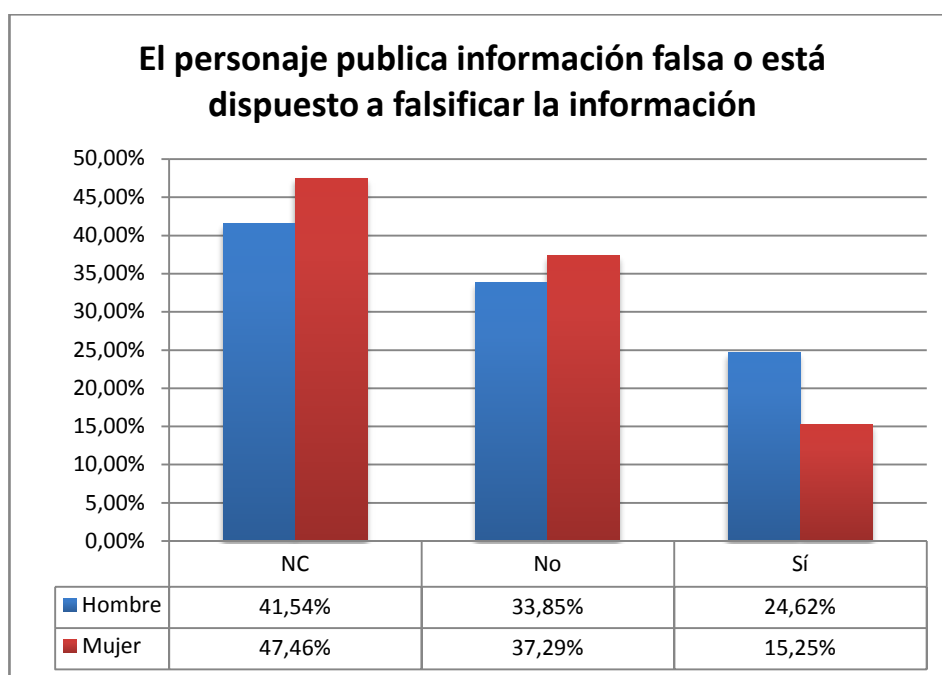


Gráfico 3-57. Porcentaje de personajes que publican información falsa, omiten la publicación de información de la que tienen noticia o están dispuestos a falsificar la información ($N= 124$). Fuente: elaboración propia

De este modo, no se está valorando aquí de manera estricta la ética del personaje, puesto que algunas de las películas visionadas plantean que en ocasiones lo más ético puede ser, precisamente, no hacer pública la información, tal y como ocurre, por ejemplo, en el ya mencionado caso de Joaquim Peixoto (Miguel Molina) en *Adeus Princesa* (Adiós princesa), (Jorge Paixao Da Costa, 1991). También son justificables, aunque en otra línea, las “ocultaciones” de información por parte de April O’Neil en sus distintas versiones cinematográficas. Esta reportera televisiva, amiga de las Tortugas Ninja, omite en sus reportajes la participación de estas extrañas criaturas tanto por razones personales (el respeto al deseo de las tortugas de no ser vistas ni conocidas por los seres humanos) como por razones justificables, ya que las consecuencias de la publicación de la existencia de las tortugas son cuando menos poco predecibles.

En la mayor parte de los casos, tanto se trate de hombres como de mujeres, el personaje es consciente de la manipulación de la información (ver Gráfico 3-58). Los personajes femeninos lo hacen por tres motivos: porque exista alguna razón que lo justifique (como en los casos que se acaban de mencionar) (M= 42,86%, $n=3$; H= 7,69%, $n=1$), por conseguir que la infor-

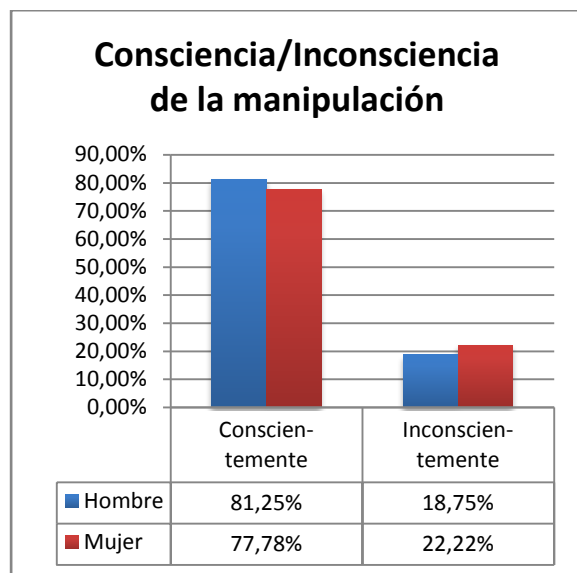


Gráfico 3-58. Porcentaje de personajes que manipulan la información de manera consciente y/o inconsciente (N= 25). Fuente: elaboración propia

mación resulte más interesante para el público, caso en el cual estaríamos de manera clara ante un interés espurio, a diferencia del anterior (M= 42,86%, $n=3$, H= 38,46%, $n=5$) o porque pongan por delante los intereses económicos del medio de los criterios informativos (M= 14,29%, $n=1$, H= 7,69%, $n=1$), como es el caso de Alicia Clark (Glenn Close) en *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994).²⁶¹ En el caso de los personajes varones, el abanico de opciones se amplía a alguna más, a las que no se adhiere ningún personaje femenino: que el personaje manipule u oculte la información por razones profesionales (H= 38,46%, $n=5$) o que lo haga por dinero

(H= 7,69%, $n=1$), una opción de la cual sólo se encuentra un caso en todo el cine de la década, que es el de Jorge Pellegrini (Ricardo Darín) en *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999).

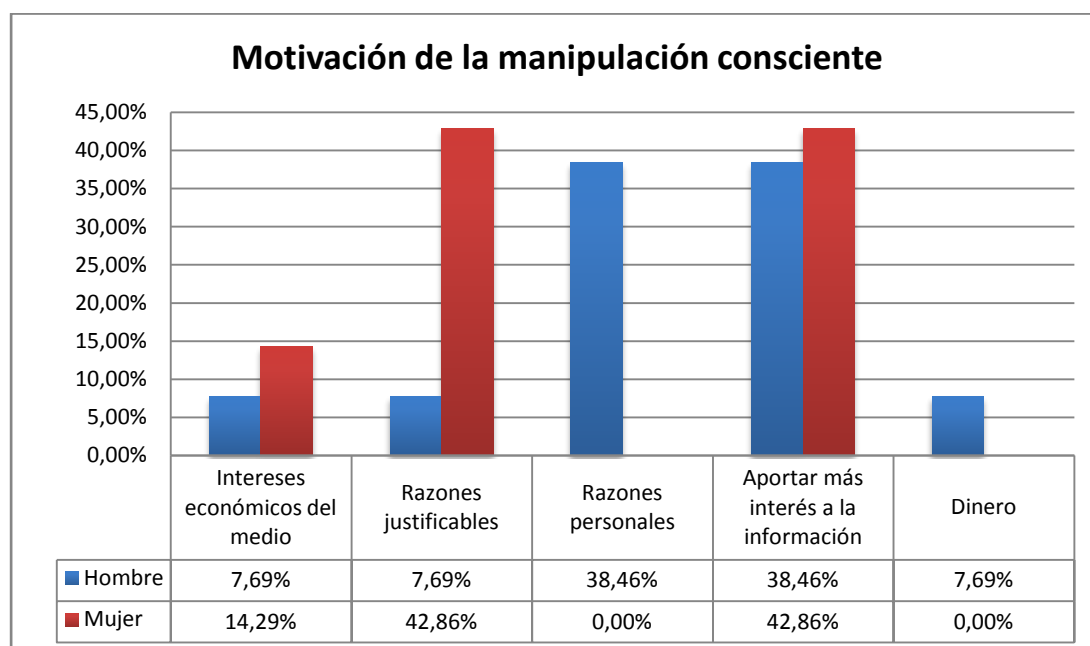


Gráfico 3-59. Razones por las cuales los personajes de periodistas de los años 90 manipulan la información con la que trabajan (N= 25). Fuente: elaboración propia

²⁶¹ Al respecto, ver página 376.

En cuanto a las manipulaciones inconscientes, sólo se han cuantificado cinco casos en los que se plantea esta opción: tres personajes masculinos y dos femeninos. Dos son las principales razones: o bien al periodista lo engañó alguien de manera premeditada (que es lo que les ocurre a los dos personajes femeninos y a dos de los tres masculinos) o bien el periodista no comprobó la información facilitada por sus fuentes, olvidando así una de las reglas básicas del periodismo. Esta opción sólo se percibe de manera clara en el caso de un personaje, que es el de Ike Graham (Richard Gere) en *Runaway Bride* (Novia a la fuga), (Garry Marshall, 1999).

En la misma línea, se ha tomado en consideración también si el personaje confirma o no la publicación antes de publicarla.²⁶² Al igual que en el caso anterior, es muy elevado el porcentaje en el que no existe constancia de este dato, mientras que en esta ocasión es mayor el número de veces en que se ve a un periodista tratando de corroborar la información obtenida (entrevistando a varios personajes nados con la noticia o buscando pruebas documentales que la sustenten) que aquellos en los que queda claro que el periodista lo fía todo a una sola fuente informativa, con independencia de que los datos aportados por ésta sean fidedignos o no.

De este modo, en un 70,77% ($n=46$) de los casos para los personajes masculinos y un 69,49% ($n=41$) para los femeninos, el espectador no tiene constancia de si el personaje confirma o no la información antes de hacerla pública. Hay constancia de que sí lo hacen en un 25,42% ($n=15$) de los personajes femeninos y un 21,54% ($n=14$) de los masculinos, mientras que resulta clara la opción contraria en un 7,69% ($n=5$) de los periodistas frente a un 5,08% ($n=3$) de las periodistas. De este modo, el comportamiento de las periodistas parece más riguroso que el de sus colegas varones, dentro de lo poco representada que se muestra en el medio cinematográfico en los 90 esta dimensión de su trabajo.

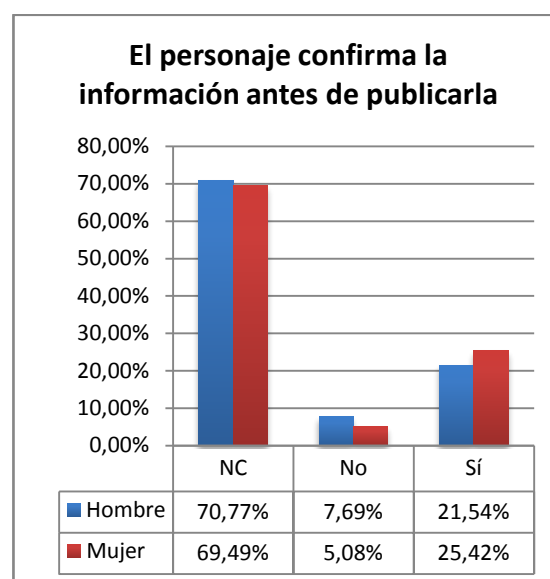


Gráfico 3-60. Porcentaje de personajes, masculinos y femeninos, que confirman la información antes de publicarla ($N=124$). Fuente: elaboración propia

3.3.3 Imparcialidad informativa

La imparcialidad y objetividad informativa o la posibilidad, e incluso necesidad, de tomar partido ante el objeto de la información con que se trabaja es un asunto desde siempre controvertido en la profesión periodística que el cine ha abordado con cierta frecuencia a lo largo de su historia. Este aspecto aparecía ya recogido en la página 87 al hablar de algunos de los rasgos básicos en la creación del estereotipo del periodista cinematográfico, así como en el capítulo dedicado al retrato de esta cuestión en el cine de los años 90 (página 82).

²⁶² Ver Tabla VII-17.

Aparte de las películas en las que el tema se plantea de manera expresa, el cine pone en escena, muchas veces sin mayores reflexiones o profundizaciones al respecto, maneras diversas de relación entre el profesional de la información y el objeto de su trabajo. Tal y como ya se ha sugerido reiteradamente en estas páginas, cuando el tema central no es el periodismo la actitud de los guionistas con respecto a los principios éticos básicos de los profesionales de la información es bastante laxa.

Para un 12,31% ($n= 8$) de los personajes masculinos y para un 5,08% ($n= 3$) de los femeninos, no existe constancia de cómo se relaciona el personaje con la información con la que suele trabajar. En los casos restantes, en los que la relación de imparcialidad o toma de partido del personaje se plantea de manera expresa en la película se han distinguido tres posibilidades:

- a) **el personaje actúa como un observador imparcial**, es decir, no toma partido, no interviene en lo que ocurre ante sus ojos y se limita a informar de la verdad o de lo que él conoce como tal. En esta opción los personajes masculinos y los femeninos están bastante equiparados, agrupando a cerca de la tercera parte de los periodistas retratados.

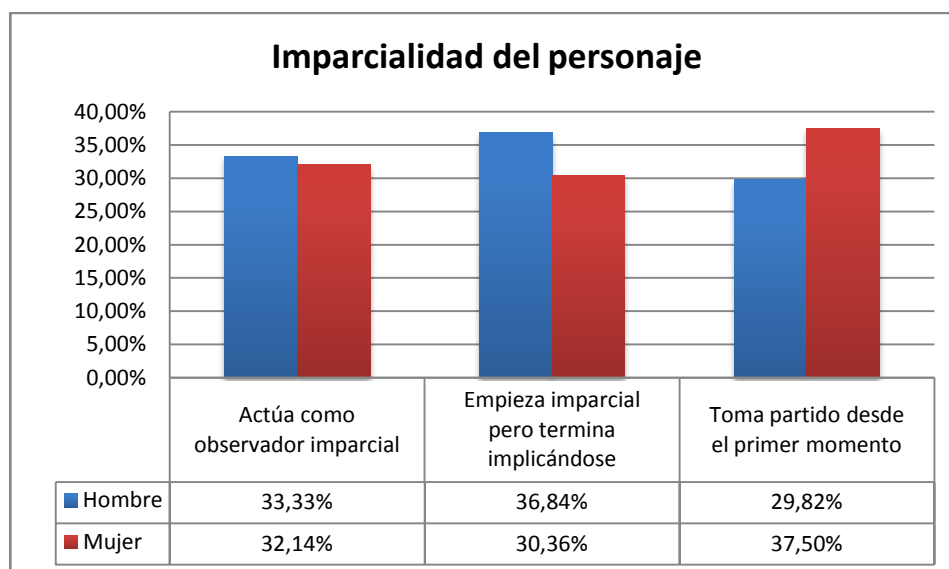


Gráfico 3-61. Grado de implicación de los y las periodistas cinematográficos de los años 90 con respecto a la información con la que trabajan ($N= 113$). Fuente: elaboración propia

- b) **el personaje empieza siendo imparcial pero termina por implicarse**. Esta opción, que es abrazada algo más por los hombres (26,84%, $n= 21$) que por las mujeres (30,36%, $n=17$) suele estar justificada por una evolución de la trama en la que lo que empezó siendo un trabajo informativo aséptico acaba por salpicar de tal manera la vida del informador que éste se ve obligado a tomar partido o a convertirse en parte activa de la información. Le ocurre, por ejemplo, a Reiko Asakawa (Nanako Matsushima) en *Ringu* (The Ring), (Hideo Nakata, 1998), que de hacer un reportaje rutinario sobre las leyendas urbanas pasa a ver en riesgo su vida, la de su hijo e incluso la de su ex marido, que en efecto fallece. Todo ello le lleva a abandonar sus pretensiones informativas para implicarse de manera activa en la historia que investiga, tratando de dismantelar la maldición.

- c) **el personaje toma partido desde el primer momento.** En este caso, el menos “profesional” de los tres, se engloba un porcentaje mayor de personajes femeninos (37,50%, $n= 21$) que masculinos (29,82%, $n= 17$). Se considera que es así cuando el personaje se acerca a la información con prejuicios previos o encara las entrevistas con sus fuentes, por ejemplo, desde alguna convicción preestablecida por razones ideológicas o por convicción personal. Es el caso, por ejemplo, de Gale Weathers (Courteney Cox) en *Scream* (Wes Craven, 1996), en la que sus entrevistas a Neve Campbell (Sidney Prescott) tienen como principal objetivo demostrar que esta mintió a la hora de identificar al presunto asesino de su madre, mientras que en la segunda parte del filme su implicación personal en la información con la que trabaja es todavía mayor (al principio como autora de un libro de éxito sobre lo sucedido y, poco después, al comprender que su propia vida también está en juego).

3.4 Tipologías, géneros, roles y ética de los y las periodistas en el cine español de los 90

En el breve repaso realizado en el primer capítulo²⁶³ por la historia del cine español y la presencia en el mismo de las películas sobre periodismo, ya se señalaba que éste no era un tema al que la industria española se mostrase particularmente afín. En cualquier caso, forma parte de los objetivos de esta tesis prestar una atención especial al modo en que las películas de origen español retratan a las periodistas cinematográficas y, con el fin de poder establecer comparaciones significativas, también a los periodistas. De este modo, en este último subepígrafe se repasarán a grandes rasgos los mismos aspectos analizados en los apartados anteriores, pero referidos en este caso a las producciones de origen español.²⁶⁴

3.4.1 Géneros, tipologías dramáticas y valoración global del personaje

De las 112 películas que conforman el corpus de análisis de este estudio, sólo 16 se produjeron en España, lo que representa el 14,28% (ver Gráfico 3-8). Este porcentaje es bastante inferior a las cuotas de pantalla habituales del cine español²⁶⁵ lo que puede interpretarse en el sentido de que los periodistas no son demasiado populares en las producciones hispanas de la década.

Es un hecho que en tan sólo una de dichas cintas, la ya mencionada varias veces *Territorio comanche* (Gerardo Herrero, 1997), el periodismo tiene un papel principal. Un segundo grupo de películas, tal y como ya se comentó también en páginas anteriores,²⁶⁶ trata sobre la frivolidad de los medios de comunicación, en especial de la televisión, a través de títulos como *Dame algo* (Héctor Carré, 1997), *Siempre hay un camino a la derecha* (José Luis García

²⁶³ Ver subepígrafe 1.1.3, página 64.

²⁶⁴ Ver Tabla VII-19.

²⁶⁵ De acuerdo con los datos que figuran en Boletín Informativo de Cine del Ministerio de Educación y Ciencia, entre 1993 y 1999 (no figuran datos anteriores al primero) el porcentaje medio de películas española exhibidas en salas de cine fue del 20,8%, bastante superior al registrado en la primera década del siglo XXI (Ministerio de Cultura 2008).

²⁶⁶ Ver subepígrafe 1.2.1, página 70.

Sánchez, 1997), así como de la prensa del corazón en *Disparate nacional* (Mariano Ozores, 1990).

El tercer grupo se centra, a su vez, en la denuncia del machismo de la sociedad española de la época. En este caso, el hecho de que algún personaje (o varios) sean periodistas no es significativo, sino que dichas cintas tratan de reflejar, de un modo humorístico, la situación de la clase media –alta española a finales de siglo, cuando las reivindicaciones femeninas por una sociedad más equitativa se convirtieron en algo más o menos habitual y cotidiano. Así, por ejemplo, éste es el tema central de *Todos los hombres sois iguales* (Manuel Gómez Pereira, 1994), en la que los tres protagonistas masculinos son un arquitecto, un piloto de aviones y un periodista de deportes.

También sobre este tema tratan las dos películas protagonizadas en la década por Carmen Maura en el papel de Carmen, una periodista cuarentona que trata de sobrevivir a las dificultades de compatibilizar las exigencias de su profesión con las que le plantea su vida privada. Se trata de las versiones cinematográficas realizadas a partir de la popular obra literaria de Carmen Rico-Godoy, *Cómo ser mujer y no morir en el intento* (Ana Belén, 1991) y *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (Enrique Urbizu, 1994), y en ellas Carmen se enfrenta al machismo de sus jefes en el periódico pero también al de su marido, al de sus amantes y, en general, al de todos los hombres con que se tropieza, así como de varias mujeres. De este modo, el periodismo constituye en esta cinta un tema secundario.

Por último, en las diez películas restantes aparecen personajes de periodistas más o menos aislados, que a veces cumplen una función en la trama en su calidad de tales –como ocurre, por ejemplo, en *Al límite* (Eduardo Campoy, 1997)– y que en otras ocasiones son retratados como periodistas como un atributo más de un personaje frívolo, superficial y centrado sólo en las apariencias, como sucede, por ejemplo, con el Teo-Doro (Juanjo Puigcorbé) de *Rosa Rosae* (Fernando Colomo, 1993), un presentador de televisión arrogante y vanidoso dispuesto a cualquier cosa para lograr el éxito y la fama.

Y es que, en general, el retrato de los periodistas en el cine español es bastante desfavorable, como se puede observar echando un vistazo al Gráfico 3-63. Así el 55,88% ($n=19$) de los personajes masculinos²⁶⁷ pueden ser definidos como negativos, al igual que el 53,33% ($n=8$) de los femeninos, a los que habría que sumar el 6,67% ($n=1$) que son presentados como negativos pero que al final se reconvierten gracias a los acontecimientos vividos a lo largo del filme. Frente a estos porcentajes tan elevados, sólo un 20,59% ($n=7$) de los periodistas hombres retratados se presentan como positivos, así como el 26,67% ($n=4$) de las mujeres.

²⁶⁷ Estos porcentajes corresponden a los personajes en los que es posible realizar algún tipo de valoración, es decir, están por definición excluidos los extras.

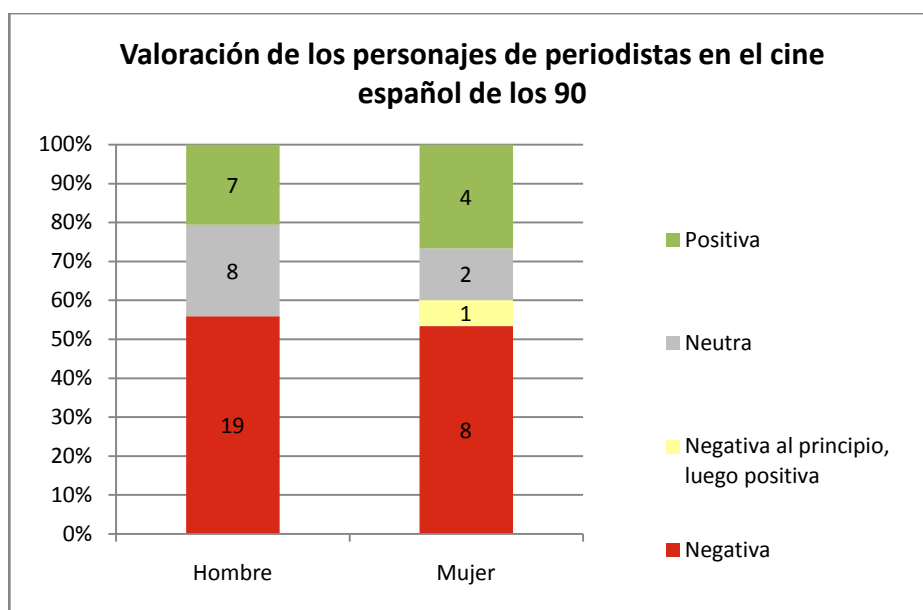


Gráfico 3-63. Valoración de los personajes de periodistas en el cine español de los 90 en función del sexo del personaje. Fuente: elaboración propia

En cuanto a la relación entre hombres y mujeres, el cine español muestra unos valores muy similares a los del conjunto de la producción cinematográfica estrenada en España. Así, si el porcentaje global de personajes masculinos y femeninos entre los periodistas retratados por el cine de la década, sin tener en cuenta su categoría dramática, era de un 65% para los hombres y un 35% para las mujeres (ver Gráfico 3-1), en el caso del cine español estas cifras son algo más favorables para las mujeres, con un 62% de personajes masculinos ($n= 46$) y un 38% de personajes femeninos ($n= 28$) (ver Gráfico 3-62). En cuanto a los personajes principales, también en este caso la proporción de mujeres asciende al eliminar a los más anecdóticos. En el balance global de la década, al contabilizar sólo a los protagonistas, coprotagonistas, de apoyo y antagonistas, se obtenía una proporción del 49% de mujeres frente al 51% de hombres

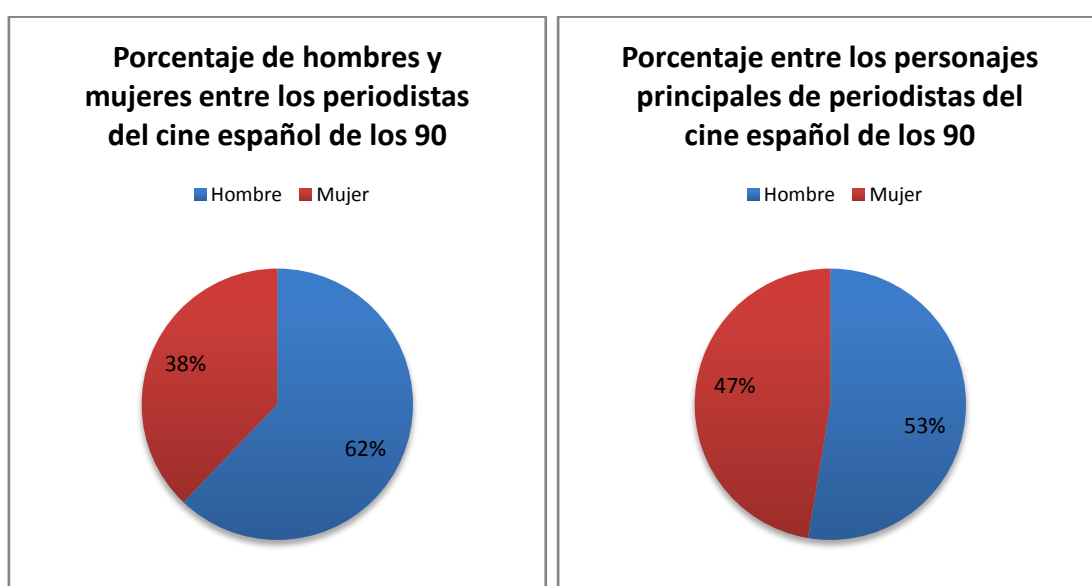


Gráfico 3-62. Porcentaje de personajes masculinos en el cine español de los 90 teniendo en cuenta todas las tipologías dramáticas o solamente a los personajes principales. Fuente: elaboración propia

(ver Gráfico 3-10), mientras que en el caso del cine español el panorama en este caso se vuelve algo más masculino con un 47% de mujeres ($n=9$) frente a un 53% de hombres ($n=10$). Hay que tener en cuenta que, al tratarse de un universo tan pequeño, la transformación de las cifras en porcentajes hace en apariencia más llamativa la diferencia que, sin embargo, no es significativa.

Otro dato importante es el género al que están adscritas las películas en que aparecen. Más de la mitad de los títulos estrenados en España que incluyen algún periodista son comedias (en concreto, un 52%), lo que explica que el mayor porcentaje de personajes, tanto masculinos como femeninos, se aglutine en este género ($H=47,83\%$, $n=22$; $M=32,29\%$, $n=11$). Le siguen, en presencia de mujeres, el thriller y la intriga (bastante próximos entre sí), que en conjunto suman un 32,15% ($n=9$), mientras que en el caso de los personajes masculinos el segundo género más popular es el drama (15,22%, $n=7$).

En lo que respecta a la distribución de los personajes por tipología dramática, a diferencia de lo que ocurre con el conjunto de las películas de los 90 sin tener en cuenta su lugar de producción (y, por tanto, de origen en su mayoría norteamericano) –ver Gráfico 3-11–, en el cine español las mujeres periodistas superan a los hombres en varias categorías dramáticas.

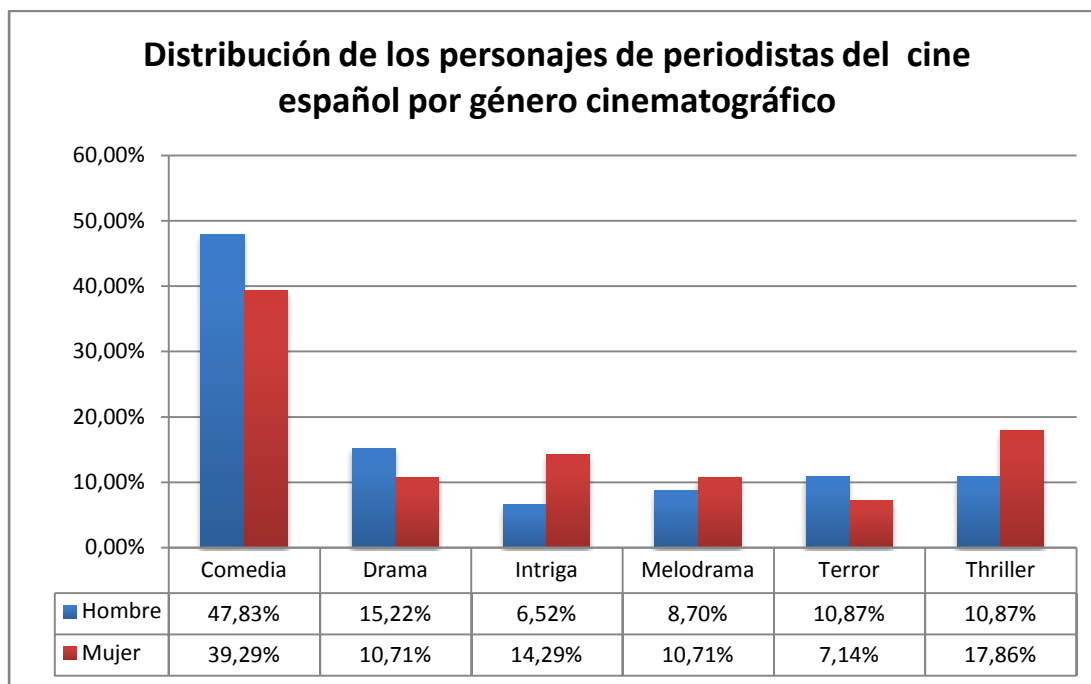


Gráfico 3-64. Distribución porcentual de los personajes masculinos y femeninos de periodistas del cine español de los años 90 por género cinematográfico. Fuente: elaboración propia

Así, de los siete personajes de periodistas que protagonizan algún filme en los 90 en España, cinco son mujeres (17,86%) y sólo dos son hombres (4,35%), mientras que todos los coprotagonistas (10,87%, $n=5$) son personajes varones. Y si bien los hombres superan a las mujeres en las categorías de funcional y extra –al igual que sucede en el conjunto de las producciones con independencia de su país de origen–, hay más personajes femeninos que masculinos dentro de la categoría de “extras”. Así, el 42,86% de las periodistas ($n=12$) se agrupan dentro de esta categoría, que asume a su vez al 17,39% ($n=8$) de sus colegas varones.

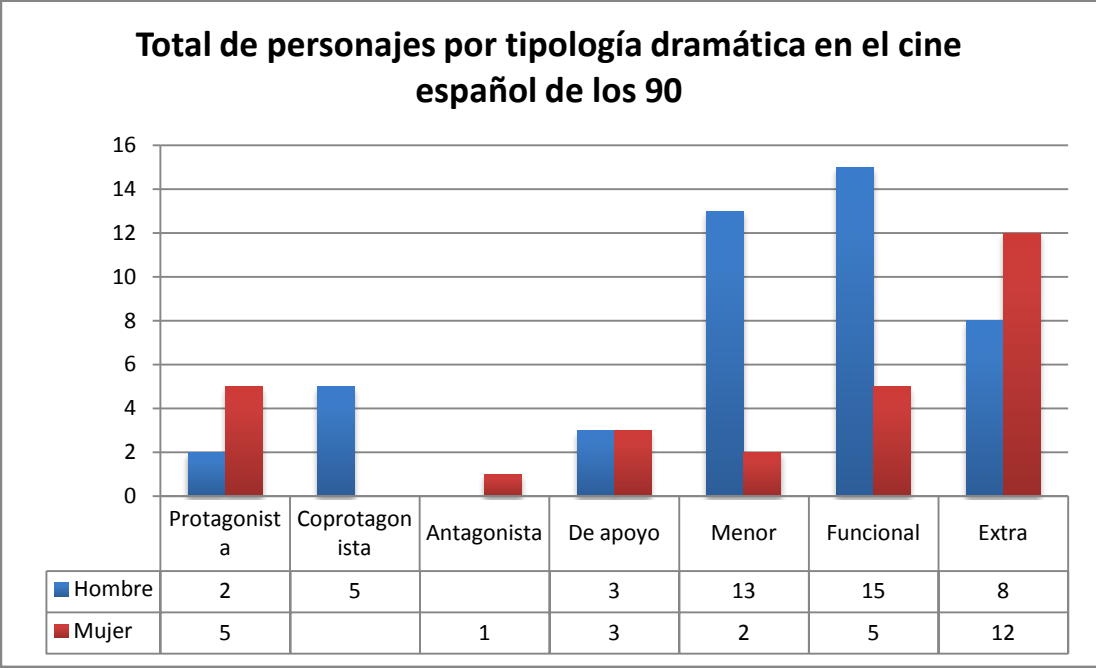


Gráfico 3-66. Total de personajes de periodista por tipología dramática, distinguiendo entre hombres y mujeres, en el cine español de los años 90 (N= 74). Fuente: elaboración propia

3.4.2 Roles profesionales de los periodistas en el cine español

En cuanto a los medios de comunicación en los que trabajan los personajes, el cine español muestra un panorama también similar, aunque algo más moderado, al reflejado por el análisis conjunto (ver Gráfico 3-37). De este modo, la mayor parte de los personajes femeninos se adscriben al medio televisivo, mientras que los personajes masculinos continúan asociados en su mayoría a la prensa escrita. Al fijarse en el total, el protagonismo entre televisión y periódicos está sin embargo equilibrado, a diferencia de lo relevado por el análisis conjunto, que mostraba una clara preponderancia del medio televisivo. Por otra parte, la radio, que asume a un 10% ($n= 4$) de los personajes masculinos y a un 14% de los personajes femeninos ($n= 3$)

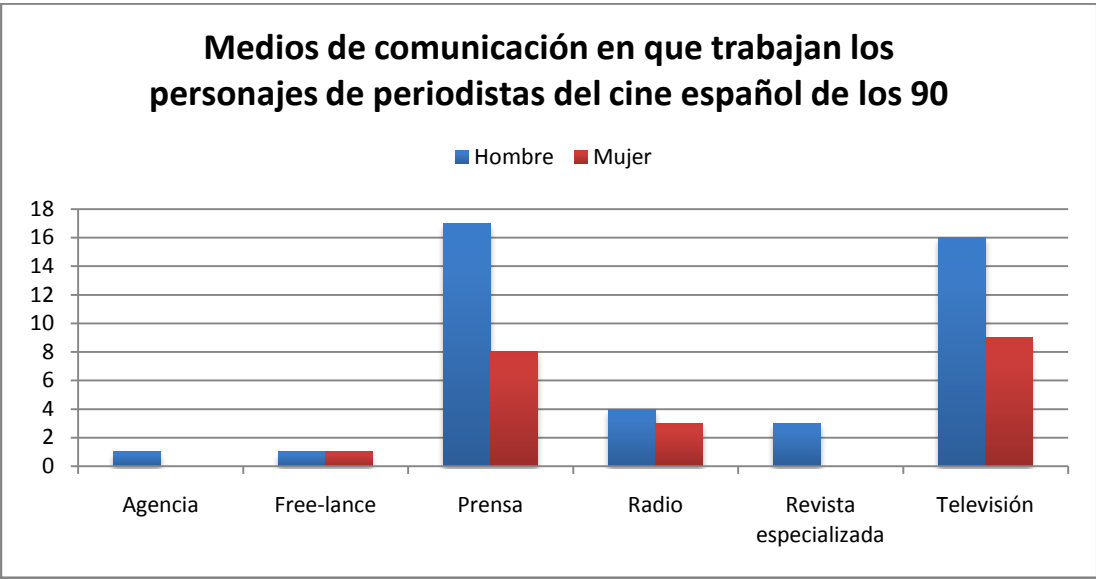


Gráfico 3-65. Distribución por medios de comunicación de los personajes masculinos y femeninos en el cine español de los años 90 (N= 63). Fuente: elaboración propia

tiene en España una importancia cuantitativa muy superior a la reflejada por el conjunto de las cinematografías.

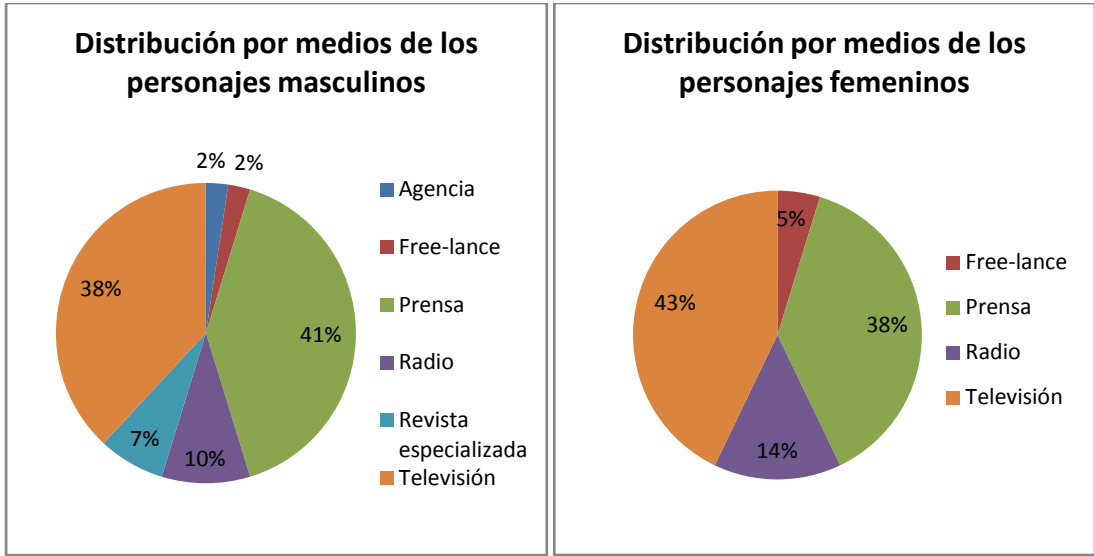


Gráfico 3-67. Distribución porcentual por medios de comunicación de los personajes masculinos y femeninos en el cine español de los años 90 (N= 63). Fuente: elaboración propia

En cuanto a los cargos, si se tiene en cuenta al conjunto de personajes, con independencia de su sexo, por orden de importancia cuantitativa se sitúan en primer lugar los jefes (24,07%, n= 13), seguidos de los reporteros (20,37%, n= 11) e, igualados en el tercer puesto, los presentadores y locutores, así como los fotógrafos (18,52%, n= 10). Al introducir la variable del sexo se advierte que, al igual que en el análisis conjunto, la adscripción de los personajes a los distintos cargos profesionales es uno de los aspectos más sexistas. Así, el mayor porcentaje de mujeres periodistas trabaja en funciones de presentadora y/o locutora (43,75%, n= 7), seguido, a bastante distancia, por las reporteras (18,75%, n= 3), jefas (12,50%, n=2) y fotógrafas (12,50%, n=2). Por su parte, el rol mayoritario de los profesionales de la información en el cine español es el de jefes (28,95%, n= 11).

Cargos	Hombre			Mujer			Total Personajes %	
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
Enviado especial	3	7,89%	5,56%	1	6,25%	1,85%	4	7,41%
Fotógrafo-o	8	21,05%	14,81%	2	12,50%	3,70%	10	18,52%
Jefe	11	28,95%	20,37%	2	12,50%	3,70%	13	24,07%
Operador-a de cámara	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Presentador- a/Locutora	3	7,89%	5,56%	7	43,75%	12,96%	10	18,52%
Reportera-o	8	21,05%	14,81%	3	18,75%	5,56%	11	20,37%
Responsable in- termedio	3	7,89%	5,56%		0,00%	0,00%	3	5,56%
Técnico	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Total general	38	100,00%	70,37%	16	100,00%	29,63%	54	100,00%

Tabla 3-3. Cargos de los periodistas, hombres y mujeres, del cine español de los años 90. Fuente: elaboración propia

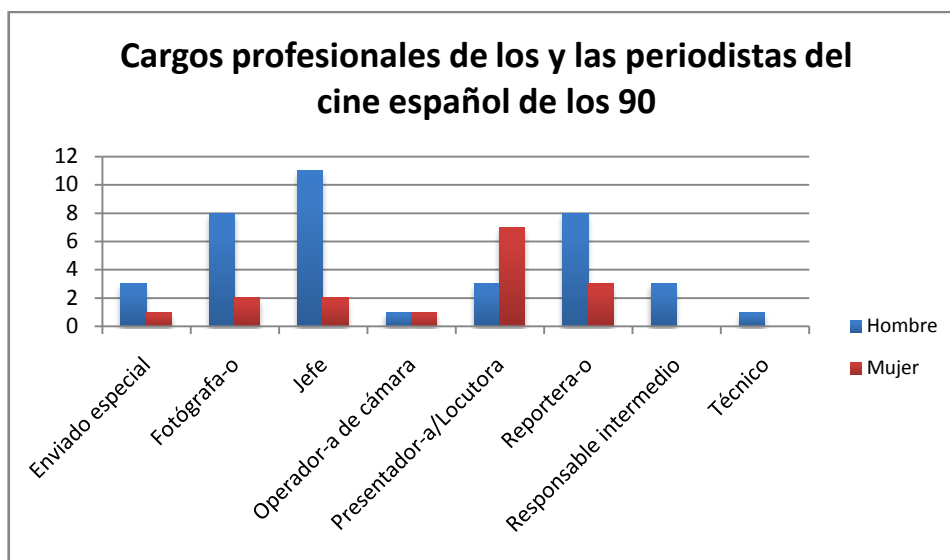


Gráfico 3-68. Distribución por cargos profesionales de los y las periodistas del cine español de los años 90 en función del sexo del personaje (N= 54). Fuente: elaboración propia

3.4.3 Ética profesional de los y las periodistas del cine español de los 90

La ética profesional no es un aspecto relevante en casi la mitad de los personajes analizados (42,11%, $n=8$) si se tiene en cuenta sólo a los que desempeñan roles principales. Es significativo, sin embargo, que en los casos en los que este aspecto aparece tratado de forma expresa, la totalidad de las periodistas sobre las cuales es posible llegar a algún tipo de conclusión al respecto son retratadas como carentes de ética profesional (33,33%, $n= 3$), mientras que entre los periodistas sólo uno entra en esta misma categoría (10,00%, $n= 1$), sobre otro puede afirmarse que tiene “poca” (10,00%, $n= 1$), dos son calificados como poseedores de “bastante” (20,00%, $n= 2$) y en tres casos puede afirmarse que el personaje muestra “mucha” ética profesional (30,00%, $n= 3$).

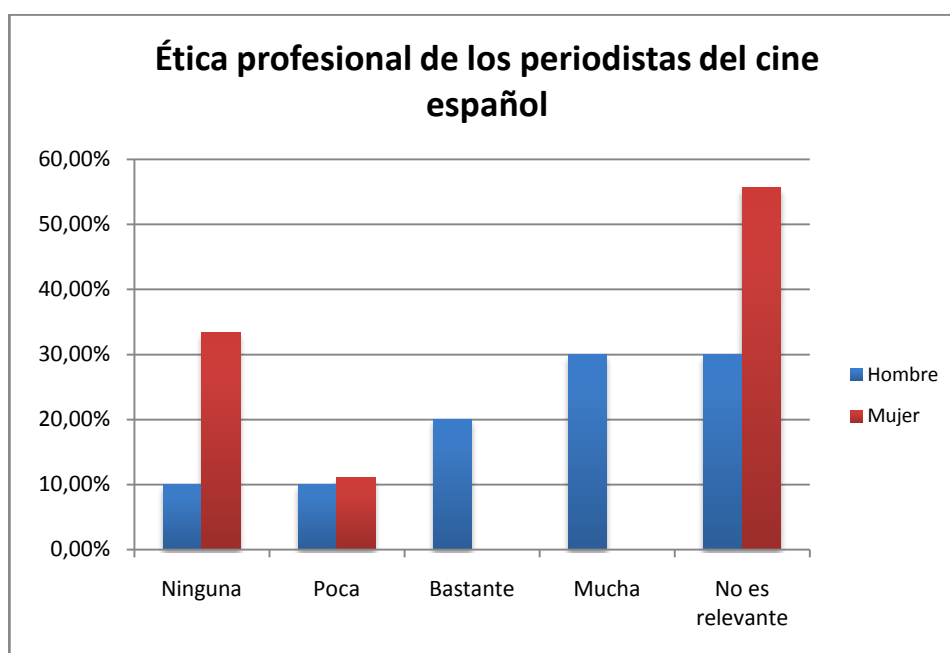


Gráfico 3-69. Ética profesional de los periodistas del cine español, distinguiendo entre hombres y mujeres (N= 19). Fuente: elaboración propia.

A modo de resumen del dilema entre neutralidad y compromiso, el cine español de los años 90 refleja en general como más imparciales a los hombres que a las mujeres. Así, el 55,56% ($n=5$) de los personajes femeninos toma partido desde el primer momento,²⁶⁸ mientras que sólo un 30,00% ($n=3$) de los masculinos hace lo propio; el 22,22% ($n=2$) de los personajes femeninos comienza siendo imparcial pero termina implicándose de manera personal en la información con la que trabaja, frente a un 10,00% ($n=1$) de los hombres y, por último, sólo el 11,11% ($n=1$) de las mujeres periodistas actúan como observadores imparciales de la información frente al 30% ($n=3$) de los personajes masculinos. En el 11,11% ($n=1$) restante para las mujeres y 30% ($n=3$) para los hombres, no es posible llegar a ninguna conclusión al respecto.

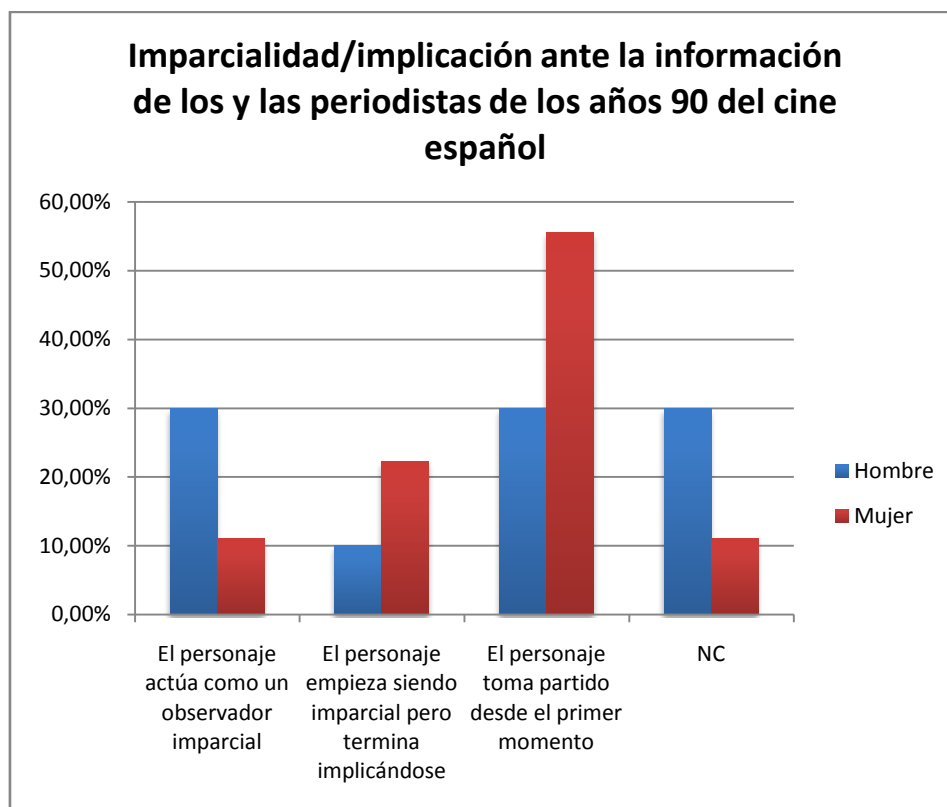


Gráfico 3-70. Imparcialidad o implicación de los periodistas del cine español ante la información con la que trabajan, distinguiendo entre hombres y mujeres ($N=19$). Fuente: elaboración propia.

Así pues, en conclusión, las periodistas del cine español muestran menos ética profesional y son más parciales que sus compañeros, trabajan sobre todo en puestos relacionados con la imagen y en el medio televisivo mientras que ellos aparecen representados en prensa y como jefes y, por último, se adscriben a géneros como la comedia –un rasgo que, en este caso, comparten con ellos– así como a la intriga y el thriller, mientras que su presencia es mucho más minoritaria cuando hay un tratamiento cinematográfico más serio de su sector profesional.

3.5 Resumen del capítulo

En los años 90 el número de mujeres entre los periodistas cinematográficos crece de manera notable. De los 736 personajes analizados, el 66,03% son masculinos ($n=486$) y el

²⁶⁸ Lo cual no es necesariamente presentado como negativo dentro de la retórica del filme.

33,97% femeninos ($n= 250$), un porcentaje que se eleva si se toma sólo en consideración a los personajes principales, entre los cuales el balance entre sexos es se aproxima a la equidad con un 48% de mujeres ($n= 59$) y un 52% de hombres ($n= 65$). La mayor presencia masculina entre los personajes menores contribuye a preservar, a pesar de estas cifras, cierto grado de excepcionalidad en la incorporación de las mujeres a la profesión periodística.

La ética profesional aparece como el primer tema en importancia en relación con los periodistas, tanto para hombres como para mujeres, aunque con más preponderancia en el caso de ellos. Algunas cuestiones como el conflicto entre vida profesional y privada, la importancia de la apariencia física o la discriminación por cuestión de sexo aparecen ligadas de manera más significativa a los personajes femeninos, mientras que otras, tales como el dilema entre neutralidad y compromiso o la discrepancia con el propio medio, se vinculan casi en exclusiva a los periodistas varones.

En la última década del siglo los periodistas, con independencia de su sexo, aparecen asociados sobre todo a géneros ligeros como la comedia y tienen una imagen en general negativa, tendencias algo más acusadas en el caso de los personajes femeninos quienes, en contrapartida, se caracterizan por desempeñar roles activos en la mayor parte de los casos.

Además, en el retrato de las profesionales de la información priman más los elementos de tipo personal que en el de sus colegas varones y la distribución por cargos revela que el mayor número de personajes femeninos no se traduce en un reparto más equitativo de los roles profesionales: en los 90 las mujeres siguen trabajando fundamentalmente como reporteras y ausentes en gran medida de los cargos que implican poder, toma de decisiones o responsabilidad. Apenas hay, además, periodistas veteranas y la tradicional figura del periodista novato pasa a adscribirse casi en exclusiva a personajes femeninos, que son también los únicos cuya capacidad profesional es puesta en entredicho. En los pocos casos en los que las mujeres tienen a otros profesionales a sus órdenes tiende a mostrárselas como figuras de poder más negativas que en el caso de los hombres en la misma situación.

En cuanto a los medios de comunicación, la televisión desbanca de manera global a la prensa en la representación cinematográfica en los 90, siendo además el medio con el que aparecen relacionados, de manera principal, los personajes femeninos (de ahí que entre los elementos de *atrezzo* característicos el más habitual para ellas sea el micrófono de mano). En cuanto al tipo de información, no existen diferencias sustanciales entre hombres y mujeres, al igual que ocurría en el conjunto del siglo, con la excepción de las secciones de moda (femenina) y deportes (masculina). Por otra parte, son raras las ocasiones en que de manera expresa se utiliza el sexo de personaje para justificar su adscripción a una determinada área o labor informativa.

Por último, los datos disponibles con respecto a la ética profesional de los personajes apuntan que la mayor incorporación de mujeres al periodismo retratada por el cine de los años 90 lleva aparejada también una pérdida de principios profesionales por parte de los personajes femeninos y un mayor afán por conseguir el éxito profesional a cualquier precio. Es también más habitual que el cine muestre a mujeres que coquetean o utilizan su atractivo físico para

obtener una información que a hombres que actúan de forma similar y, además, se las retrata como más parciales en su aproximación a la noticia mientras que, en contrapartida, publican información falsa en mucha menor medida que ellos y lo hacen por razones más justificables.

Para terminar, un repaso de estas cuestiones en el cine español de los años 90 permite detectar un panorama en general bastante similar al ya bosquejado.

4 Factores físico, psicológico y social en la caracterización de la periodista de los 90

La distinción operativa de tres grandes bloques en la caracterización de un personaje de ficción constituye uno de los lugares comunes en los manuales de escritura cinematográfica, según el cual todo personaje debe ser descrito en los ámbitos físico, psicológico y social. Al abordar el análisis de contenido de los 259 personajes estudiados se recurrió a dicha distinción con el objetivo de garantizar la validez estructural del análisis, tal y como ya se comentó en el capítulo introductorio (subepígrafe 0.3, página 32). A partir de aquí se resumen las principales conclusiones aportadas por el acopio de datos cuantitativos en cada uno de los apartados, efectuando en todo momento, tal y como se hizo también en el capítulo anterior, una comparación con los resultados obtenidos para los personajes masculinos en busca de resultados significativos en función no sólo de la profesión o del rol dramático del personaje, sino también y sobre todo, del sexo del mismo.

4.1 Factor físico

Una de las grandes diferencias al analizar un personaje cinematográfico frente a uno literario es el que el fílmico tiene entidad física, con lo que la idea que transmite al espectador está basada no sólo en lo que dice, en lo que se dice de él y en sus actuaciones, sino también en su apariencia, interpretada ésta en un sentido amplio (vestuario, lenguaje no verbal, tono de voz, etc.). Pero, además, la representación cinematográfica incorpora otra variable: el personaje está encarnado por un actor sobre el cual el espectador tiene a menudo prejuicios e ideas preconcebidas en función de su trayectoria previa y de la imagen que ha proyectado (Vanoye 1996). Así, los personajes a los que da vida Clint Eastwood son asumidos de manera automática como “tipos duros”, mientras que Bill Murray suele aportar, con su sola presencia, una dimensión de comedia agri dulce que genera también una serie de expectativas sobre el desarrollo dramático. Esta idea llega hasta el punto de que en algunos casos se transmite información relevante al espectador, en forma de subtexto, con la elección de una determinada actriz, un elemento imposible de abordar desde la perspectiva del análisis cuantitativo pero que se incorporará, cuando sea posible, en el cualitativo de los capítulos 5 y 6.

4.1.1 Periodismo y belleza: la importancia del atractivo físico en la representación de las periodistas

Una de las conclusiones acerca de las cuales existe un mayor consenso en cuanto a la representación cinematográfica de las mujeres periodistas es la de que su aspecto físico es por lo general un elemento muy destacado de la misma, no importa cuál sea su rol o el tipo de retrato que se haga de ellas. Esta idea es independiente también de la lectura que se haga de dicho retrato cinematográfico. Tanto los autores que opinan que el cine trata de manera muy positiva a las profesionales de la información como los que sostienen lo contrario, todos coinciden en que las periodistas son en la inmensa mayoría de los casos guapas, atractivas y jóvenes, un aspecto este último que si bien suele ir unido a los dos anteriores, se analiza aquí por separado dada su importancia indiscutible en la configuración del estereotipo de la periodista cinematográfica.

Wibke Ehlers, que considera que en gran medida las mujeres han alcanzado una situación de igualdad en los medios de comunicación en lo que respecta a su retrato cinematográfico, sí hace sin embargo referencia a la enorme importancia que el cine otorga al atractivo físico en el caso de las mujeres y a su consideración como objetos de deseo. Al comparar la presentación de Tess Harding (Katherine Hepburn) en *Woman of the year* (La mujer del año), (George Stevens, 1942) y Sabrina Peterson (Julia Roberts) en *I love trouble* (Me gustan los líos), (Charles Shyer, 1994), Ehlers afirma:

The important first impression both women are supposed to make on the audience is not that of a hard working journalist, but as a woman, as can be proven in the first scenes with Tess and Sabrina: in both movies their long legs are shown in a long shot first of all, before we see their faces. (...) The fact the same leg display happens in 1994 movie can be seen either as a homage to the older movie and Katherine Hepburn or simply as a proof that in movies women are still more displayed in their position as an ideal of beauty and sexual desirability than as a person with equally valuable skills.²⁶⁹ (Ehlers 2006, 73)

Del mismo modo, en *Meet John Doe* (Juan Nadie), (Frank Capra, 1941), el director Henry Connell (James Gleason) describe a Ann Mitchell (Barbara Stanwyck) diciendo que posee “as fine a pair of legs as ever walked into this office”²⁷⁰ (*Meet John Doe*, 00:08:57). La beligerante feminista Maggie Dubois (Natalie Wood) en *The Great Race* (La carrera del siglo), (Blake Edwards, 1965) exhibe asimismo su pierna enfundada en medias de seda a la primera oportunidad y se pasa gran parte de la película vestida sólo con camisola y corsé (Austin 1996, 71). En *Dance, fools, dance* (Danzad, locos, danzad), (Harry Beaumont, 1931), uno de los elementos esenciales del filme es el maravilloso aspecto que luce su protagonista, Bonnie Jordan (Joan Crawford), a lo largo del mismo:

²⁶⁹ La primera impresión importante que ambas mujeres causan sobre los espectadores no es en su calidad de duras trabajadoras del periodismo sino como mujeres, como prueban las primeras escenas en que aparecen Tess y Sabrina: en ambas películas sus largas piernas se muestran en un primer plano de larga duración antes de que veamos sus caras (...) La exhibición de piernas de la película de 1994 se puede considerar tanto como un homenaje a la película antigua y a Katherine Hepburn como, simplemente, como una prueba de que en las películas las mujeres todavía se exhiben más en su calidad de ideales de belleza y deseo sexual que como personas con habilidades tan valiosas como las de los hombres. (Ehlers 2006, 73)

²⁷⁰ “Las piernas más bonitas que jamás hayan entrado en este despacho” (*Meet John Doe*, 00:08:57).

Despite the film's emphasis on her independence and modernity, the director, Harry Beaumont, wants the audience to appreciate Bonnie's good looks, and consistently draws attention to them. (...) in the opening credits, "Gowns by Adrian" appears before the names of both the cinematographer and the film editor. A technical example lies in the cabaret scene when Bonnie is dancing. Rather than cutting the scene to show just a representative portion of the dance number, Beaumont shows in its entirety, focusing one long take exclusively on Bonnie's naked legs.²⁷¹ (Austin 1996, 16)

Jane Baun también apunta en la misma dirección al abrir su estudio sobre la imagen de las mujeres periodistas en el cine de los 30 y 40 con el caso real de la periodista Christine Craft, que demandó a la KMBC-TV de Kansas City (Missouri) después de que la despidiesen por ser "too old, too unattractive and 'not deferential' enough for men on the air"²⁷² (Baun 1983, 1).

Este condicionante no está presente sólo en el relato cinematográfico, sino que aparece también en diversos retratos de ficción, tal y como revela, por ejemplo, el estudio realizado por Stacy L. Spaulding y Maurine H. Beasley sobre trece novelas de crimen y misterio publicadas a partir de los 90 y protagonizadas por mujeres periodistas de Washington. Una de las conclusiones de este trabajo es que, a pesar de que se percibe un avance en la igualdad entre hombres y mujeres, el aspecto físico sigue siendo un aspecto de singular relevancia.

Especially in the case of broadcasters who are uniformly described as extremely attractive, the women seem to get ahead on the basis of looks as well as ability. (...) One is left with the conclusion that changing media technology, with broadcasting supplanting print as the most common medium of information, has exploited women for their sex appeal rather than served to reward them for intelligence.²⁷³ (Spaulding y Beasley 2003, 22)

En efecto, lejos de atenuarse con el paso del tiempo, la importancia del atractivo físico en el retrato de las periodistas parece incluso ser cada vez mayor. La descripción de Diana Christensen como "el mejor culo jamás visto en un jefe de programas", o, ya en los 90, la antes mencionada presentación de Sabrina Peterson en *I Love Trouble* o la fijación por desnudar a la protagonista de *Territorio comanche* (Gerardo Herrero, 1997), forman parte del mismo espíritu.²⁷⁴

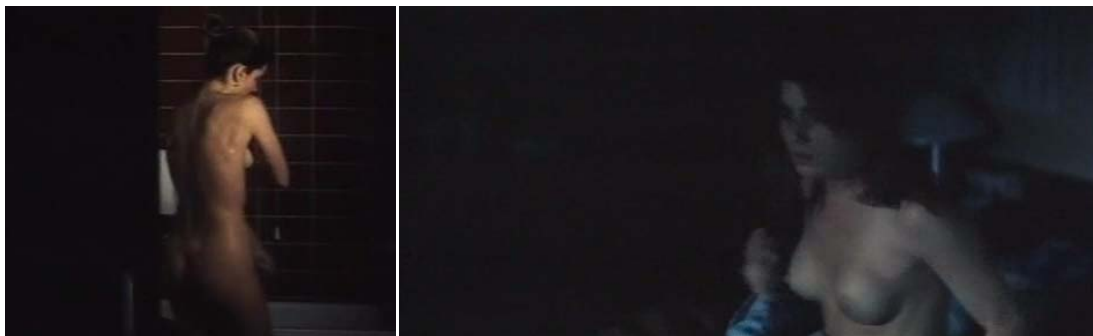
²⁷¹ A pesar del énfasis que hace el filme en su independencia y modernidad, el director, Harry Beaumont, quiere que el público aprecie el buen aspecto de Bonnie, así que coherentemente dirige su atención hacia el mismo. (...) En los créditos de apertura, "Trajes de fiesta diseñados por Adrian" aparece antes que los nombres del director y del montador. En la escena del cabaret puede verse un ejemplo técnico de lo mismo mientras Bonnie baila. En lugar de cortar la escena para mostrar sólo una porción significativa del número de baile, Beaumont lo muestra entero, centrando una larga toma exclusivamente en las piernas desnudas de Bonnie. (Austin 1996, 16)

²⁷² "demasiado vieja, poco atractiva y no lo suficientemente respetuosa con los hombres en pantalla" (Baun 1983, 1).

²⁷³ Especialmente en el caso de las presentadoras, que se describen uniformemente como extremadamente atractivas, el progreso de las mujeres parece sustentarse tanto en su aspecto como en su capacidad (...) Esto lleva a la conclusión de que los cambios tecnológicos en los medios de información han servido para explotar a las mujeres por su atractivo sexual más que para recompensarlas por su inteligencia. (Spaulding y Beasley 2003, 22)

²⁷⁴ En *Friday Foster* (Arthur Marks, 1975), la primera película que pone en escena a una heroína afroamericana, ésta es también objeto de un tratamiento cinematográfico similar, con multitud de planos gratuitos de los pechos y piernas desnudos de Friday, que aparece tratada como objeto sexual en buena parte del filme (Austin 1996, 77).

The cinematographic treatment given to Laura would be neutral were it not for the fact that she appears in the nude. “She’s a newspaperman and she’s pretty”, they would say in *Woman of the Year*. So they let her into the press box. In *Territorio Comanche* they strip her.²⁷⁵ (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She’s A Newspaperman and She’s Pretty. *Women Journalists in the Cinema 2008*, 236)



Fotograma 4-1. *Territorio Comanche* desnuda a Cecilia Dopazo en varias ocasiones a lo largo del filme con escasa justificación argumental

La primera exhibición del cuerpo desnudo de Laura Riera (Cecilia Dopazo) podría aún tener cierta justificación argumental. La periodista aparece desnuda tomando un ducha, justo después de haber realizado un reportaje sobre un francotirador en el curso del cual éste dispara a un hombre para que el cámara lo grabe, tras lo cual su colega Mikel (Imanol Arias) cuestiona la ética profesional de la reportera (el cámara que la acompaña no parece tener la menor responsabilidad en todo el asunto, de acuerdo con el planteamiento del filme). En este contexto cabe interpretar el primero de los fotogramas anteriores como reflejo de la idea metafórica de que Laura se exime a sí misma de la culpa de la muerte de un inocente o que, cuando menos, intenta limpiarse de ella. Más adelante la actriz aparecerá semidesnuda de nuevo, en este caso debido a que le están curando las heridas ocasionadas por la explosión de una bomba en sus inmediaciones. Sin embargo, para la tercera exhibición –correspondiente al segundo fotograma reproducido arriba (01.18.15)– resulta difícil encontrar una justificación de tipo narrativo y/o metafórico.



Fotograma 4-2. Diane (Gabrielle Kirpatrick) es una periodista de televisión en *Yat got hui yan*

²⁷⁵ El tratamiento cinematográfico de Laura podría ser neutral si no fuera por el hecho de que aparece desnuda. “Es una periodista y es guapa”, se decía en *Woman of the year*, así que le dejaban entrar en la sala de prensa. En *Territorio Comanche* la desnudan. (Bezunartea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She’s A Newspaperman and She’s Pretty. *Women Journalists in the Cinema 2008*, 236)

Del mismo modo, la reportera Diane (Gabrielle Kirpatrick), de la película de Jackie Chan *Yat goh hiu yan* (El súper-chef), (Sammo Hung Kam-Bo, 1996), se pasa en bragas y sujetador más de la mitad de su breve intervención en la película, en la que también corre de un lado a otro y recibe golpes y puñetazos. También aparece desnuda Cela Brandini (Irène Jacob)



Fotograma 4-3. *The Big Brass Ring* también desnuda a la "implacable" periodista Cela Brandini (Irene Jacob)

en *The Big Brass Ring* (La gran rueda del poder), (George Hickenlooper, 1999). Esta película está basada en un guión de Orson Welles en el que la periodista se inspira en Oriana Fallaci (Gore Vidal 2003, 217-219) (Feeney 1999). La desnudez de Brandini, un personaje descrito en los textos anteriores como "implacable" y "terrible", es exhibida ante el espectador²⁷⁶ por el candidato al que investiga y con el que momentos antes mantuvo una relación sexual. Tras la

misma, ella insiste en continuar investigando una información que a él podría perjudicarle en su carrera política, por lo que el político le arranca con agresividad la sábana que la cubre indicándole que él también la expondrá a ella si persiste en su empeño.

En contraposición, no hay ni un solo personaje de periodista varón que reciba un tratamiento similar en ninguna de las 112 películas visionadas en los años 90. Lo más parecido sobre el papel podría ser el juego del cruce de miradas entre Peter Brackett (Nick Nolte) y Sabrina Peterson (Julia Roberts), pero la resolución fílmica del mismo clarifica por completo la situación que se pretende resumir con respecto a las enormes diferencias de trato en este sentido entre los personajes masculinos y los femeninos. La escena en cuestión tiene lugar en torno al minuto 01:03:33 de *I love trouble*. Sabrina y Peter se alojan en el mismo hotel, en habitaciones separadas por una puerta que posee un ojo de cerradura muy sugerente, del que ambos harán uso por turnos. El primero en fisgar la habitación contraria es él, que ve a Sabrina destier-



Fotograma 4-4. Brackett (Nick Nolte) mira por el ojo de la cerradura y obtiene (y con él el espectador) una generosa visión de las piernas de su colega Sabrina (Julia Roberts) en *I love trouble*

²⁷⁶ Esta escena circula por Internet como uno de los momentos más eróticos en la gran pantalla de la actriz que le da vida, Irene Jacob.

nillándose de risa mientras lee su libro –que había menospreciado en público en reiteradas ocasiones– para, a continuación, desplazar su atención a las en apariencia más interesantes piernas de la periodista. El plano subjetivo tiene una duración considerable y se completa con una toma desde un punto de vista neutro que permite que el espectador disponga de tiempo suficiente y de una nueva perspectiva.



Fotograma 4-5. El resultado del espionaje de Sabrina a Brackett sólo se mantiene en pantalla unas décimas de segundo. La instancia narrativa real comparte la mirada masculina y no la femenina. *I love trouble*

A continuación es Sabrina la que, a través de la cerradura, espía a su vecino de habitación. En este caso los que tienen una larga duración son los planos cortos de la cara de la periodista, mientras que el contraplano, que se corresponde con lo mirado por ella, muestra a Brackett primero en albornoz y, luego, brevísimamente, en el momento en que se despoja de él. A diferencia de lo que sucedía con el plano de las piernas de ella, el de él es de tan corta duración que para poder capturarlo he tenido que pasar la imagen a cámara lenta, algo innecesario en el caso del de ella. Es significativo constatar, además, que no hay una toma en tercera persona del cuerpo desnudo de Brackett. El mensaje no es sólo que a la instancia narrativa real (Aumont 2000, 111 y 112) no le interese observar la anatomía de él sino que la mirada que comparte es la masculina. Esta escena apoya así por completo la influyente tesis de Mulvey en su artículo sobre “Placer visual y cine narrativo”:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. (...)

Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen.²⁷⁷ (Mulvey, Visual Pleasure and Narrative Cinema 1975, 11-12)

²⁷⁷ En un mundo marcado por la desigualdad sexual, el placer de la mirada se ha dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada determinante del hombre proyecta su fantasía sobre la figura femenina, que se construye en consecuencia. En su rol tradicionalmente exhibicionista, las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su aspecto codificado por un fuerte impacto erótico y visual, de modo que se puede decir que connotan que están para-ser-miradas (...)

La narrativa audiovisual dispone de una serie de técnicas susceptibles de acentuar el papel de la mujer como objeto de mirada²⁷⁸ entre las que destaca la ocularización interna primaria y/o secundaria (Gaudreault 1995, 140), como ocurría en el caso antes mencionado de *I love trouble*, así como la fragmentación del cuerpo femenino mediante la utilización de planos muy cortos o planos detalle. “La fragmentación cosifica y el personaje al que pertenecen [las partes] queda definido por ellas. Esa segmentación destruye la individualidad, la esencia de la persona, e implica ya de por sí una agresión” (Aguilar Carrasco 2006, 10). Más adelante, en una secuencia que tiene lugar en una discoteca, mientras los planos que lo muestran a él bailando son de tamaño medio, los de ella son más cortos y se centran en sus piernas, pecho y trasero. “At a formal reception, the establishing shot of her is from the back as she smooths her form-fitting dress over her waist and hips. In another scene, Shyer uses Sabrina’s putting on sunscreen as an excuse to let the camera (and the audience) gaze at her naked legs”²⁷⁹ (Austin 1996, 119).

El crecimiento de medios como la televisión, en los que la imagen se convierte en un elemento fundamental, explica en parte esta “evolución” hacia la ratificación de la importancia de lo físico, una afirmación que vale, en principio, tanto para hombres como para mujeres. A finales de los 80, Tom Grunick (William Hurt) se presenta en *Broadcast News* (Al filo de la noticia), (James L. Brooks, 1987) como un “beautiful but completeley unqualified window dressing for the work that Jane takes so seriously”²⁸⁰ (Austin 1996, 106). También en los 90, aunque constituye un caso aislado, un personaje masculino se queja de las exigencias estéticas que ponen en riesgo su permanencia profesional que, por otra parte, él también basa en su aspecto, así como de la preferencia de los espectadores y de las cadenas por el atractivo femenino. Es significativo que un comentario de este estilo provenga de un periodista gay, Peter Malloy (Tom Selleck), en la película *In&Out*:

Howard Brackett: Leave me alone, you smut peddler! You professional gossip!

Peter Malloy: Look at me. Sure, I look great, but my ratings. Everyone wants to talk to Diane Sawyer or Joan Lunden. My network's killing me. They want me blond.

Howard Brackett : With your coloring?²⁸¹ (*In&Out*, 00:25:44 a 00:26:04)

Tradicionalmente, la exhibición femenina ha funcionado en dos niveles: como objeto erótico para los personajes dentro de la historia y como objeto erótico para el espectador, manteniendo una tensión cambiante entre las miradas a ambos lados de la pantalla. (Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* 1975, 11-12)

²⁷⁸ La crítica fílmica feminista se ha referido largamente a este asunto. Por ejemplo, Teresa de Lauretis señala que “la representación de la mujer como imagen (espectáculo, objeto para ser contemplado, visión de belleza –y la concurrente representación del cuerpo femenino como *locus* de la sexualidad, sede del placer visual, o señuelo para la mirada–, está tan expandida en nuestra cultura, antes y más allá de la institución del cine, que constituye necesariamente un punto de partida para cualquier intento de comprender la diferencia sexual y sus efectos ideológicos en la construcción de los sujetos sociales, su presencia en todas las formas de la subjetividad”. (De Lauretis 1992, 64)

²⁷⁹ “Durante una recepción formal, el plano de presentación de ella la muestra por la espalda mientras acaricia su vestido ajustado sobre su cintura y sus caderas. En otra escena, Shyer pone a Sabrina tomando el sol como una excusa para permitir a la cámara (y al público) echar un vistazo a sus piernas desnudas” (Austin 1996, 119).

²⁸⁰ “Una guapa pero poco cualificada fachada para el trabajo que Jane se toma tan en serio” (Austin 1996, 106).

²⁸¹ **Howard Brackett:** No eres más que un cotilla profesional con bronceado permanente.

Peter Malloy: Mírame. Yo dependo de mi aspecto, es mi trabajo. Mira, todo el mundo quiere hablar con chicas guapas y pasan de mí. La cadena quiere matar mi imagen. Teñirme de rubio.

Howard Brackett: ¿Con esa piel? [La traducción corresponde al doblaje al castellano de la película]. (*In&Out*, 00:25:44 a 00:26:04)

Pese a las quejas de Malloy, algunos autores han hecho notar que la sociedad en general es más permisiva con ellos que con ellas en cuanto al aspecto se refiere. Anne Sebba apunta que mientras hay presentadores de televisión como Larry King que permanecen en pantalla a pesar de su avanzada edad, en el caso de las presentadoras se espera, sin embargo, que sean jóvenes y guapas (Sebba 1994, 277). En el fragmento de diálogo anterior se confirma también que ambos elementos (edad y atractivo físico) suelen considerarse de manera conjunta.

Para la valoración y análisis cuantitativo del atractivo físico de los personajes femeninos y masculinos de la década de los 90, a fin de poder establecer una comparación en términos objetivos, se ha utilizado una escala del 1 al 10 para puntuar a cada personaje. A fin de paliar la subjetividad que este tipo de valoración conlleva, se ha recurrido también, en los casos en los que era posible, a páginas web en las que se valora el atractivo físico de las estrellas cinematográficas como *The Movie Times* (1996---) o AskMen.com.

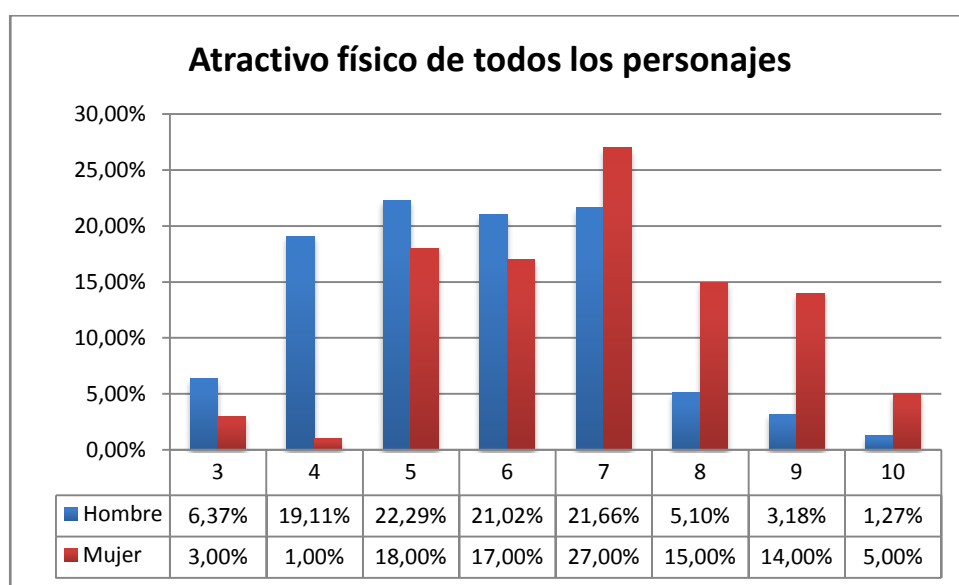


Gráfico 4-1 Atractivo físico de los personajes de periodistas, hombres y mujeres de los años 90 (protagonistas, coprotagonistas, antagonistas, de apoyo y menores) (N= 259)

Los resultados obtenidos apoyan la idea de que el atractivo físico es mayor en el caso de las mujeres periodistas que en el de sus colegas varones. Si se incluye en el análisis tanto a los personajes principales como a los menores (N=259) (ver Gráfico 4-2), el mayor porcentaje de mujeres periodistas (27,78%, $n = 27$) obtiene una puntuación de 7, mientras que el grupo más numeroso de hombres se sitúa en el 6 (23,12%, $n = 33$). Tal y como se observa con claridad en el gráfico, los personajes femeninos se agrupan en su mayoría en los valores más altos, mientras que los masculinos tienden a los más bajos. En consecuencia, el valor promedio de los resultados obtenidos por las mujeres es de 6,9, frente al 5,64 que obtienen ellos de media.

Al tomar sólo en consideración a los personajes principales –protagonistas coprotagonistas, antagonistas y de apoyo (N=124)– se mantiene la misma tónica, salvo por el hecho de que los valores medios son más altos en ambos casos (H=6,43; M=7,54) y que en este grupo ningún personaje femenino obtiene una valoración inferior al 5, cosa que sí sucede entre los masculinos, cuyos datos globales en cuanto a atractivo físico son en general peores que los de las mujeres y entre los cuales es posible incluso encontrar personajes protagonistas con un “suspense” en este apartado.

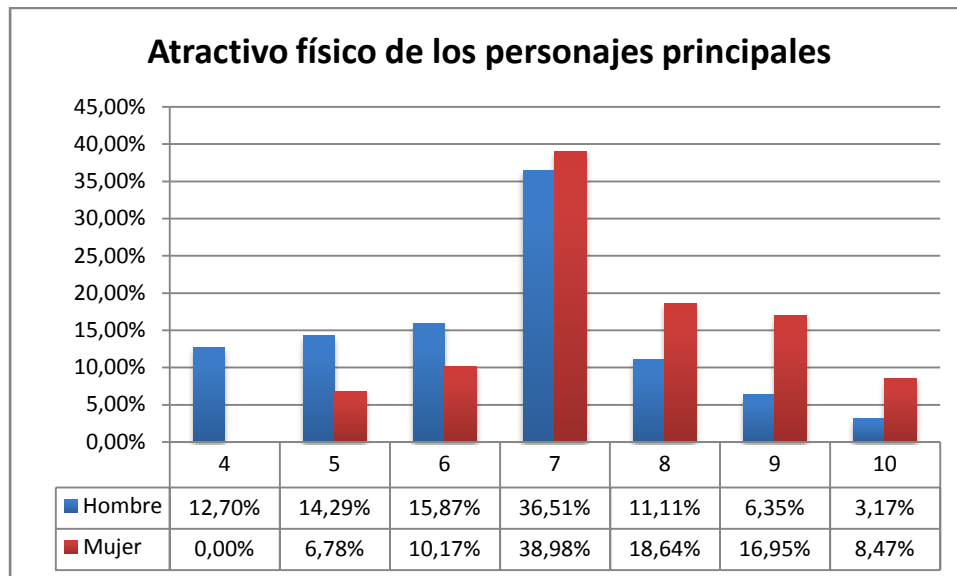


Gráfico 4-2. Atractivo físico de los personajes de periodistas en los años 90 (en general y sólo principales) (N= 124). Fuente: elaboración propia

Al respecto, Paul E. Schindler Jr. argumenta con ironía que si bien personajes como Bridget Jones o Betty la Fea pueden considerarse excepciones al estereotipo generalizado de la periodista guapa y glamurosa, aún así son, según el autor, más guapas que el 50% de los hombres periodistas y que el 90% de los hombres en general (Schindler Jr., *Women in Journalism Movies* 2007).

En lo que respecta a la complexión física, los resultados del análisis revelan también diferencias sustanciales entre hombres y mujeres. Para simplificar el estudio se han considerado sólo tres posibilidades en este campo, de acuerdo con la clasificación tradicional que divide los tipos humanos en los grupos endomorfo, ectomorfo y mesomorfo. De acuerdo con dicha clasificación, los individuos del primer grupo serían aquellos en cuya constitución corporal predominan las redondeces y, por tanto, suelen estar más obesos o mostrar una cierta tendencia a

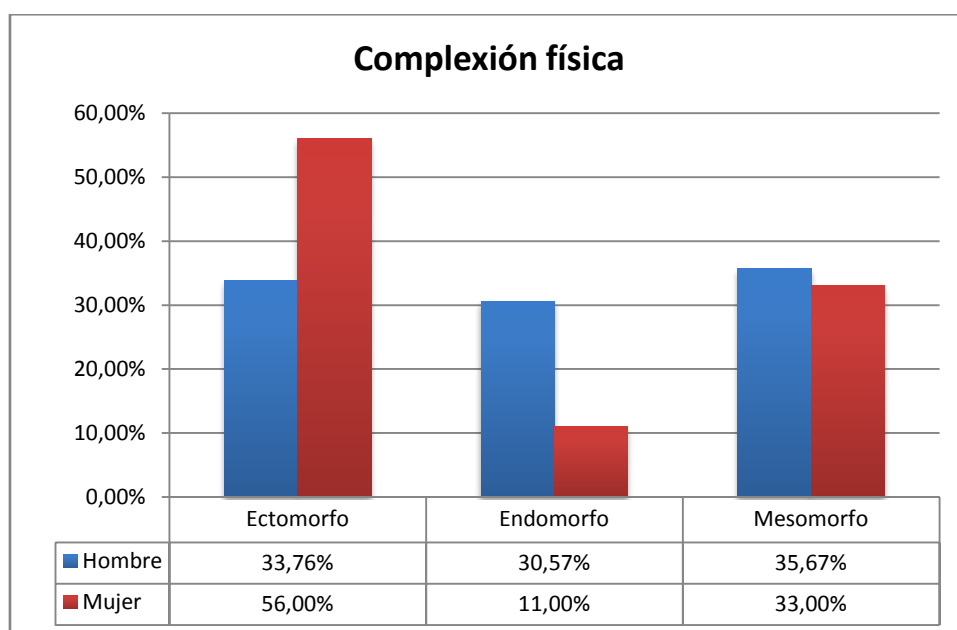


Gráfico 4-3. Complexión física de los personajes masculinos y femeninos en el cine de los años 90 (N= 259). Fuente: elaboración propia

estarlo (Dorland Staff 2005, 617), al contrario que los ectomorfos, que se caracterizarían, a su vez, por la linealidad y la fragilidad (Dorland Staff 2005, 587), mientras que los mesomorfos constituyen un grupo intermedio caracterizado por el predominio de la masa muscular (Dorland Staff 2005, 1027). El resultado en los y las periodistas cinematográficos analizados muestra que ellas tienden a estar más delgadas que ellos o, dicho de otro modo, que al igual que es raro que haya personajes femeninos de edad avanzada y escaso atractivo físico, es también poco habitual que tengan problemas de peso.

Otro dato significativo es la importancia que otros personajes (o el propio film a través de mecanismos como la mirada sobre el personaje) confieren al aspecto físico del personaje

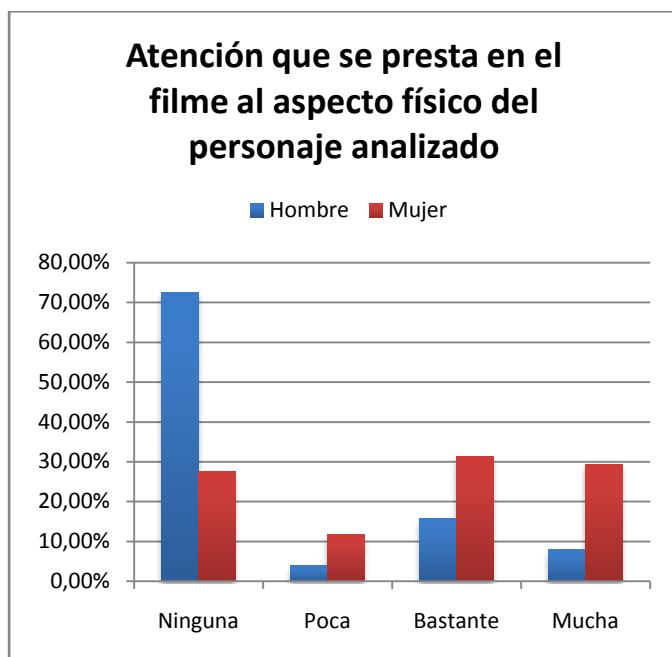


Gráfico 4-4. Atención que otros personajes, el propio personaje o la instancia narrativa presta en el filme al aspecto físico del personaje analizado, distinguiendo entre hombres y mujeres (N=104; NC= 20). Fuente: elaboración propia

femenino. También en este caso se han encontrado diferencias muy acusadas entre hombres y mujeres, ya que mientras que en el caso de ellos el aspecto físico es con frecuencia un elemento muy secundario, al que en numerosas ocasiones no se le otorga la más mínima importancia, son mucho más numerosos los casos de personajes femeninos en que se le concede bastante o mucha importancia. Tanto es así que, sumando ambas posibilidades encontramos que en un 60,78% ($n=31$) de las periodistas que desempeñan un papel principal se le concede una elevada importancia a su aspecto físico, frente a un

39,22% ($n=20$) en el que se le concede poca o ninguna. Frente a esto, en el caso de los hombres no se le concede ninguna importancia (o muy poca) al físico en un 76,47% ($n= 39$).

4.1.2 Jóvenes reporteras versus periodistas maduros

Las investigaciones realizadas en torno a los estereotipos masculinos y femeninos en los medios de comunicación corroboran, de manera consistente, la idea de que en general la edad constituye uno de los rasgos en los que de manera más clara se aprecia el sexismo de la representación. Las mujeres que aparecen en los medios o bien son jóvenes, que es la opción más habitual, o bien, en el caso de que se rompa la norma, aparecen retratadas de forma negativa (Hart 2008) o chocante. Tal es lo que sucede con la aparición de la anciana madre de Pedro Almodóvar presentando un telediario en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987), una secuencia sobre la que Sara M. Saz comenta: “El humor radica en el contraste entre lo que suele verse –una mujer joven, guapa, bien arreglada–, y lo que se ve, pero bien pensado, ¿por

qué se exige a las mujeres que no envejezcan mientras que los hombres maduros proliferan en la televisión?” (Saz 1992, 154).

En cuanto a la representación de las mujeres en el cine popular, Lincoln y Allen han puesto a prueba con una investigación cuantitativa el concepto de “doble enjuiciamiento” para referirse a la influencia de las variables de edad y sexo en las carreras de los actores y actrices entre 1928 y 1999 (Lincoln y Allen 2004). Asimismo, dos artículos publicados en la revista *Sex Roles* ofrecen ejemplos concretos relativos a este asunto.

El primero de estos trabajos, “Maintaining the Double Standard: Portrayals of Age and Gender in Popular Films”,²⁸² consiste en un análisis de las cien películas más taquilleras del año 2002. Este estudio refleja que, en primer lugar, el protagonismo de dichos filmes recae en los hombres en un 73% de los casos. En segundo, la mayoría de los personajes femeninos que aparecen en las películas tiene entre 20 y 40 años, mientras que los hombres se sitúan sobre todo en la franja comprendida entre 30 y 40. En tercer lugar, los personajes masculinos de más edad aparecen ocupando posiciones de poder, mientras que los femeninos parecen perder objetivos vitales a medida que avanzan en edad, según las conclusiones aportadas por estos dos investigadores (Lauzen y Dozier 2005).

Similares son los resultados de “The Aging Woman in Popular Film”,²⁸³ una investigación publicada bastantes años antes. También sobre la base de las cien películas más taquilleras, en este caso de las décadas de los 40 a los 80, este estudio analizaba diversos aspectos relativos a la caracterización de los personajes cinematográficos en función de su edad:

It was hypothesized that ageist and sexist stereotypes would interact such that (a) older female characters would be more underrepresented, and (b) more negatively portrayed, than their male contemporaries. Both hypotheses were supported.²⁸⁴ (Bazzini, y otros 1997, 531)

Entre las reflexiones finales de esta investigación, realizada a finales de los 90, figuraba la posibilidad de que los cambios en la integración laboral de las mujeres registrados en dicha década hubieran contribuido a generar un retrato cinematográfico más equitativo de hombres y mujeres:

Of course, it remains to be seen whether depictions of women have changed in the films of the 1990s. Evidence suggests that women are increasingly entering into formerly male-dominated professions (Unger & Crawford, 1992) and acquiring greater positions of power in society. Future research should investigate whether popular film has maintained the double standard regarding depictions of male and female characters in the current decade, or whether it has portrayed women and men more equitably.²⁸⁵ (Bazzini, y otros 1997, 542-543)

²⁸² “Manteniendo el doble rasero: género y edad en el cine comercial”.

²⁸³ “Las mujeres mayores en el cine comercial”.

²⁸⁴ Se partía de la hipótesis de que los estereotipos relacionados con la edad y con el sexo interactuarían de manera tal que a) los personajes de mujeres mayores estarían subrepresentados y b) serían retratados de manera más negativa que sus coetáneos varones. Ambas hipótesis quedaron confirmadas. (Bazzini, y otros 1997, 531)

²⁸⁵ Desde luego, queda por ver si este retrato de las mujeres ha cambiado en los filmes de los 90. La evidencia sugiere que las mujeres se incorporan cada vez más a profesiones antiguamente dominadas por los hombres (Unger & Crawford, 1992), al mismo tiempo que adquieren mejores posiciones de poder en la sociedad. Las investigaciones futuras deberían detectar si las películas populares han mantenido el doble estándar de los retratos de los personajes masculinos y femeninos de la década actual, o si han retratado a los hombres y mujeres de manera más equitativa. (Bazzini, y otros 1997, 542-543)

En respuesta al guante lanzado por Bazzini y su equipo, se puede decir que al menos en el caso de las profesionales de la información y en los años 90, la más positiva de las posibilidades barajadas no ha llegado a cumplirse. Casi todos los personajes femeninos con rol de periodista de la década tienen entre veinte y cuarenta años. El porcentaje decae de manera dramática a partir de dicha edad, mientras que en el caso de los hombres el mayor número de personajes se sitúa entre los treinta y los cincuenta.

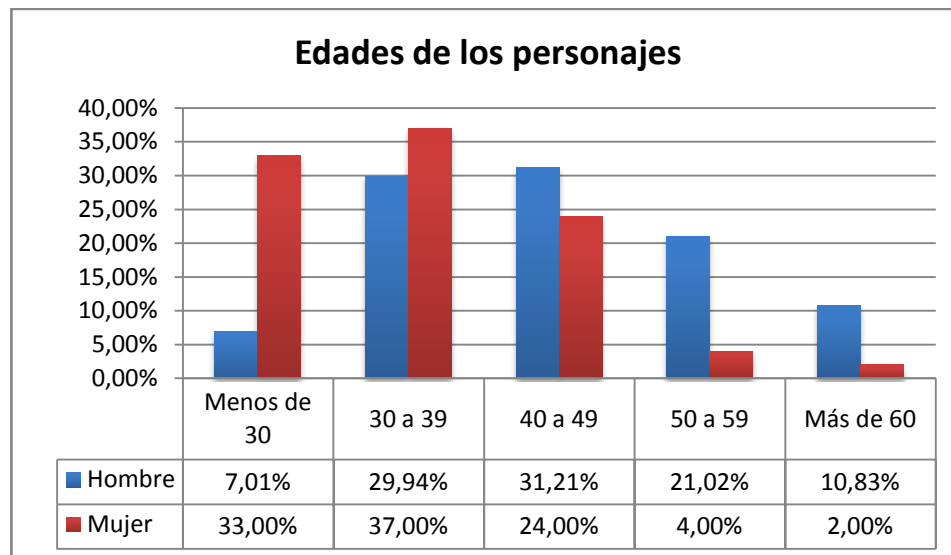


Gráfico 4-5. Edades de los personajes de periodistas representados en el cine de los años 90 (N= 259).
Fuente: elaboración propia

Estos resultados son coherentes con los que Bezunartea y su equipo encontraron en su análisis de 104 películas de distintas épocas. En efecto, este grupo de investigadores detectó también que las mujeres periodistas son en general mucho más jóvenes que sus colegas y que mientras ellos se mantienen en activo a edades avanzadas, ellas desaparecen, al menos cinematográficamente hablando, a los 35 años²⁸⁶ (Bezurnartea, Cantalapiedra, y otros, ...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. *Women Journalists in the Cinema* 2008, 223). Sin embargo, la veteranía sí parece ser un rasgo asumible para los personajes masculinos, una idea que estaba ya presente en el trabajo sobre el periodista en el cine realizado por Roberto Castellano Montero en 1994, en el que trazaba una especie de retrato robot según el cual la edad del periodista-protagonista (en general varón) se situaba entre los 30 y los 40 años. “El resto de los periodistas que aparecen en pantalla son de esta misma edad o mayores, rara vez son menores” (Castellano Montero 1994, 51), lo que apuntaba la idea de que el cine había optado en general por representar periodistas de cierta edad, veteranos en su trabajo, una propuesta que, como se ve, se rompe en el caso de las mujeres, en las que la juventud, aparejada al atractivo físico, se convierte en un valor dominante.

El estudio exhaustivo realizado entre los personajes de los años 90, comparado con los comentarios de Castellano Montero y con los datos aportados por el grupo de investigación

²⁸⁶ Los porcentajes que manejan estos autores se parecen más a los obtenidos en esta investigación para los personajes principales que a los que se refieren a todo tipo de personajes, incluyendo secundarios, en los que se registran edades más avanzadas tanto en el caso de ellos como en el de ellas.

vasco, implica que en dicha década no se registra ningún avance hacia un retrato más igualitario en este ámbito, sino sólo la consolidación de una tendencia que comprende todo el siglo.

Así, de los 259 personajes para los que se registró el dato de la edad²⁸⁷ sólo dos mujeres son mayores de 60 y se trata, en ambos casos, de personajes muy secundarios: Anne (Bobo Lewis), la jefa de internacional del periódico neoyorquino de *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994), interpretada por una actriz de 68 años y Jeannie, la secretaria personal de Peter Brackett (Nick Nolte) en *I love trouble*, interpretada por Olympia Dukakis, de 63.



Fotograma 4-6. Las dos únicas representantes del colectivo de mujeres mayores de 60 años entre las periodistas del cine de los años 90 aparecen en papeles secundarios en *The Paper* y *I love trouble*

En cuanto a la franja comprendida entre los 50 y 59, está copada también por personajes menores: Sissy Wanamaker (Sally Kellerman) de *Prêt-à-Porter* (Robert Altman, 1994), Cindy Mason (Lainie Kazan) en *The Associate* (Cómo triunfar en Wall Street), (Donald Petrie, 1996), Louella Parsons (Brenda Blethyn) en *RKO 281* (RKO 281. La batalla por “Ciudadano Kane”), (Benjamin Ross, 1999) y la periodista (Hélène Vincent) de *Trois couleurs: Bleu* (Tres colores: azul), (Krzysztof Kieslowski, 1993).

En contrapartida, entre los hombres hay 17 personajes mayores de sesenta años (10,83%) y nada menos que 33 (21,02%) en el grupo comprendido entre los 50 y los 60. Las diferencias también son más que significativas entre los personajes más jóvenes. Así, la tercera parte de las periodistas representadas por el cine de los años 90 tiene menos de treinta años ($n=33$), mientras que sólo un 7,01% de los hombres ($n=11$) tiene la misma edad.

Al tomar en cuenta sólo a los personajes principales (incluyendo a protagonistas, coprotagonistas y antagonistas: $N=79$), la muestra se rejuvenece aún más, sobre todo en el caso de las mujeres, entre las que desaparece la representación testimonial de las mayores de 50 años y cae de manera drástica la del grupo de edad comprendido entre los 40 y los 50, que representa sólo el 16,67% ($n=6$). Así, el 83,33% de las periodistas que desempeñan algún rol protagonista tiene menos de 40 años, mientras que, aunque pocos, hay personajes varones de profesionales de la información en papeles principales con más de 60. Todavía más, de las seis periodistas mayores de 40 años, dos son antagonistas, otras dos coprotagonistas en películas bastante corales (Robin Simon (Judy Davis) en *Celebrity* (Woody Allen, 1998) y Kitty Potter (Kim Basinger) en *Prêt-à-Porter*) y, por último, las dos restantes son, en realidad, el mismo personaje: Carmen Suárez (Carmen Maura) en *Cómo ser una mujer y no morir en el intento* (Ana Belén, 1991) y su continuación *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (Enrique Urbizu, 1994).

²⁸⁷ En los pocos casos en los que en la película se mencionaba de manera expresa la edad del personaje éste fue el dato tomado en consideración; en la mayoría de los restantes (el supuesto más numeroso) se recurrió a la edad del actor que le daba vida en función del cálculo realizado a partir de la fecha de nacimiento publicada en IMDB. Por último, en el caso del reducidísimo grupo de actores para los que dicho dato no es público se hizo una valoración estimativa.

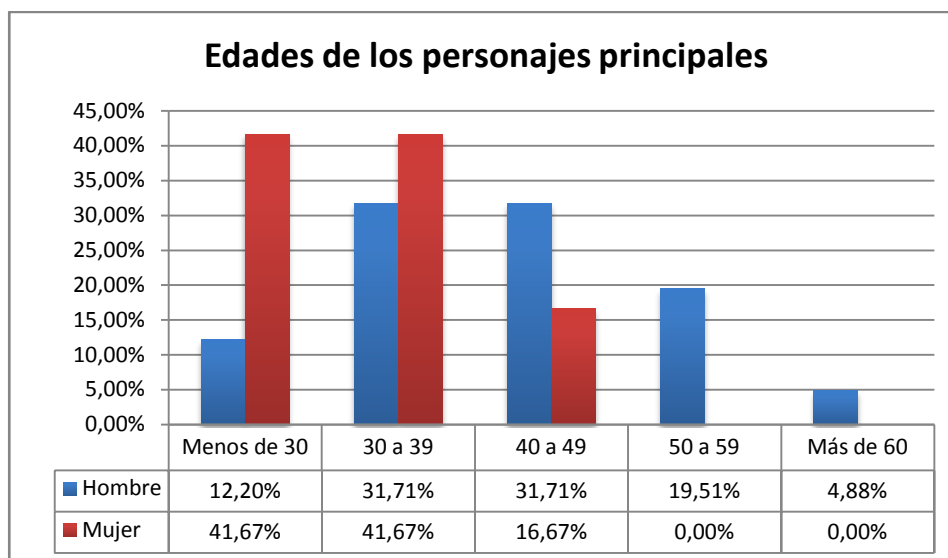


Gráfico 4-6. Edades de los personajes principales con rol de periodista en las películas estrenadas en los años 90 (N= 79). Fuente: elaboración propia

De este modo, a las mujeres no se les “permite” envejecer, mientras que para los hombres la edad se convierte en muchos casos en un valor añadido que les aporta ingredientes como la experiencia o el poder. En algunas películas, como *Up Close & Personal*, se aborda este tema de manera explícita. El mencionado filme denuncia la importancia que tiene cumplir años para una profesional de los medios de comunicación a través del personaje de Marcia McGrath (Stockard Channing), quien exhibe desde el primer momento una notable animadversión hacia Tally Atwater (Michelle Pfeiffer) sobre todo debido a la diferencia de edad que las separa. Marcia hace varios comentarios hirientes con respecto a Tally que inciden, sobre todo, en la juventud de ésta. Hay que indicar, no obstante, que el problema de Marcia con la edad no está sólo en su cabeza. La prueba es lo que dice el director de informativos John Merino (James Rebhorn) mientras le enseña a Tally la emisora en su primer día de trabajo. Cuando ambos llegan a junto de Marcia, que se está quejando sobre la redacción de un reportaje relativo a las residencias de tercera edad, John hace un “inocente” comentario cargado de doble sentido con respecto al conocimiento de Marcia sobre el tema: “Then wing it. You're up to speed on this story. A real warhorse, Marcia”²⁸⁸ (*Up Close&Personal*, 00:57:33). Cuando bastante más adelante Marcia se despidió de Tally en una conversación presidida por la frialdad, la rivalidad y la distancia que han marcado desde el inicio la relación entre ambas, surge de nuevo el tema de la edad:

Marcia: I actually considered blowing off Cincinnati, streaking my hair and going down to work with Chris. But, you get to be 42, you know what it costs to jump off high board. (...)

Tally: What does it take to jump off?

Marcia: You beet to be 42, you won't ask. It's not your fault, you know that. It's not anybody's fault. This is the way it works. Actually, I'm forty-four. Not even Bucky knows that.²⁸⁹ (*Up Close & Personal*, 01:15:53 a 01:16:24)

²⁸⁸ “Improvisa. Estás más al corriente que nadie en esta historia. Marcia es una auténtica veterana” (*Up Close&Personal*, 00:57:33).

²⁸⁹ **Marcia:** En realidad incluso consideré la opción de olvidarme de Cincinnati, ponerme mechas e irme a trabajar con Chris. Pero cuando tienes 42, sabes el coste de tirarse desde un trampolín (...)

También se refiere de forma expresa a este asunto Adriana Cruz (Nora Dunn) en *Three Kings* (Tres Reyes), (David O. Russell, 1999). Adriana es una periodista amargada y con mal carácter a la que el narrador del filme presenta, mediante un texto sobreimpreso, como nominada al Emy cinco veces. El breve diálogo que mantiene con el militar que la acompaña en la desesperada búsqueda de una exclusiva, sirve para humanizar al personaje y explicar en parte los motivos de su actitud:

Adriana Cruz: The war's over and I don't know what it was about. What was it about? I was managed by the military.

Walter Wogaman: Me too.

Adriana Cruz: I try to be substance-based, not style-based.

Walter Wogaman: I think you got style.

Adriana Cruz: That little Cathy bitch says I'm old.

Walter Wogaman: That's because she's jealous. First of all, you're smarter than her, and that is a threat. And second of all, you are beautiful. You're the most prettiest woman down there at that network.

Adriana Cruz: Thank you.

Walter Wogaman: You got great skin. Beautiful hair.

Adriana Cruz: That's sweet, but there's sexual politics in this business. It's about looks. It's about sex. It's about style. Many anchormen came on to me, and I didn't go for it. I never played that game or dropped to my knees for an assignment. I came out to the desert because nobody else had the balls to do it.²⁹⁰ (*Three Kings*, 01:10:18 a 01:12:04)

Dos detalles de montaje y puesta en escena que enriquecen este diálogo se pierden con la transcripción literal del texto. Por una parte, la inserción de un plano de su operador de cámara justo cuando Adriana habla de la importancia del aspecto y del estilo en el “negocio” de la comunicación, lo que admite la interpretación de comentario irónico al respecto de lo poco que se aplican a él estas consideraciones. Por otra, el intento de abordarla sexualmente de su interlocutor al final de la conversación y el gesto, mecánico y hastiado, con el que ella lo rechaza, que indica lo acostumbrada que está a este tipo de aproximaciones, así como lo interesados que eran los elogios de él.

Por otra parte, la disparidad en la edad de los personajes masculinos y femeninos hace que se convierta también en un lugar común la existencia de una gran diferencia entre los

Tally: ¿Cuál es el coste?

Marcia: Cuando tengas 42 no lo preguntarás. No es culpa tuya, ¿sabes? No es culpa de nadie. Es el modo en que funciona. Y en realidad tengo 44. Ni siquiera Bucky [el agente de ambas] lo sabe. (*Up Close & Personal*, 01:15:53 a 01:16:24)

²⁹⁰ **Adriana Cruz:** La Guerra se ha terminado y no tengo ni idea de qué iba todo esto. ¿De qué iba todo esto? Los militares me utilizaron.

Walter Wogaman: A mí también.

Adriana Cruz: He intentado trabajar basándome en la sustancia y no en el estilo.

Walter Wogaman: Yo creo que tienes estilo.

Adriana Cruz: La zorrilla de Cathy dice que soy vieja.

Walter Wogaman: Porque está celosa. En primer lugar, eres más lista que ella, y eso es una amenaza. En segundo lugar, eres guapa. Eres la mujer más guapa de la emisora.

Adriana Cruz: Gracias.

Walter Wogaman: Tienes una piel preciosa. Y un pelo muy bonito.

Adriana Cruz: Es muy amable por tu parte, pero dentro de este negocio hay políticas sexuales claras. Tiene que ver con el aspecto. Tiene que ver con el sexo. Tiene que ver con el estilo. Se me insinuaron muchos presentadores, pero no les seguí el juego. Nunca entré por el aro ni me puse de rodillas para conseguir un encargo. Vine al desierto porque nadie más tenía huevos para venir. (*Three Kings*, 01:10:18 a 01:12:04)

miembros de una pareja protagonista, sin que se haga mención alguna a dicho abismo generacional, tal y como comprobaron también Lincoln y Allen:

The problem, of course, is that men are allowed to age in film, and women are not. Male stars in their sixties are routinely cast as leads, even in physically demanding roles. Conversely, female stars are rarely cast as leads after they enter their forties. One consequence of this discrimination against older women is that male stars are often paired romantically with younger, often much younger, female stars.²⁹¹ (Lincoln y Allen 2004, 628)

Tal es el caso, por ejemplo, de la pareja formada por Peter Brackett (Nick Nolte) y Sabrina Peterson (Julia Roberts) en *I love trouble* (Me gustan los líos). Las edades reales (o al menos confesadas) de los actores protagonistas en el momento de estrenarse el filme eran 53 y 27 años, respectivamente. Si bien queda claro que la película plantea la relación entre un hombre maduro y experimentado y una joven y brillante periodista novata, en ningún momento se



Fotograma 4-7. Casi cuarenta años separan a Steve Everett y Michelle Ziegler en *True Crime*

hace mención explícita a la elevada diferencia de edad que los separa (26 años).

La misma situación se produce en *Up Close & Personal* (Íntimo y personal), (Jon Avnet, 1996) entre Warren Justice (Robert Redford), que tenía 60 años en el momento de estrenarse la película, y Tally Atwater (Michelle Pfeiffer), de 38 años, lo que supone 22 de diferencia, mientras que Steve Everett (Clint Eastwood), de 69 años, coquetea con derecho

a roce en *True Crime* con la joven periodista Michelle Ziegler (Mary McCormack), de 30 años (39 menos que él).

Sin necesidad de poner la mirada en galanes hollywoodienses, más de treinta años de diferencia separan al matrimonio formado por el cronista político Antonio Márquez (Ulises Dumont) y la redactora Leticia (Mariana Richaudeau). Y si se incluye también a las parejas en las que sólo uno de los miembros es periodista aparecen asimismo ejemplos como el de la formada por el magnate de los medios de comunicación William Randolph Hearst (James Cromwell) y la actriz Marion Davis (Melanie Griffith) en *RKO 281* (RKO 281. La batalla por "Ciudadano Kane"), (Benjamin Ross, 1999), en la que él tiene 59 años y ella 42, si bien el actor está caracterizado para aparentar mucha más edad. A pesar de sus reticencias iniciales, tampoco la edad parece suponer un obstáculo insalvable para Max Brackett (Dustin Hoffman) –60 años en el momento de estrenarse el filme–, que mantiene en *Mad City* (Constantin Costa-Gavras, 1997) un breve diálogo con su miembro sexual con respecto a su nueva ayudante Laurie Callahan (Mia Kirschner), de 22 años, de la que lo separan 38: “And as long as we’re on the sub-

²⁹¹ El problema, por supuesto, es que a los hombres se les permite envejecer en las películas, mientras que a las mujeres no. A las estrellas masculinas que ya han cumplido los sesenta se les atribuyen rutinariamente papeles protagonistas, incluso para desempeñar roles de gran demanda física. En cambio, las estrellas femeninas raramente desempeñan papeles protagonistas después de haber cumplido los cuarenta. Una de las consecuencias de esta discriminación contra las mujeres mayores, es que a los actores estrella varones se los empareja románticamente con actrices más jóvenes, mucho más jóvenes en la mayoría de los casos. (Lincoln y Allen 2004, 628)

ject... I kind of have a little tickle for that young camera girl working for you. Really? She's young enough to be my daughter. I know it, she's just right for me"²⁹² (*Mad City*, 00:08:24). En este caso la relación no llega a cuajar porque el filme deambula por otros derroteros.

La situación inversa se da sólo en *The Paper* entre Alicia Clark (Glenn Close) y su amante ocasional y compañero de trabajo Carl (Bruce Altman), que es ocho años menor que ella. Hay que indicar que el papel de Alicia Clark (Glenn Close) fue en origen concebido para un hombre (Schindler Jr., *Women in Journalism Movies* 2007) y que, en todo caso, la diferencia, como se ve, es mucho menor que en los casos referidos hasta aquí. También Amanda Givens (Linda Hamilton), que ha cumplido ya los cuarenta, pasea brevemente a un presunto amante mucho más joven que ella en *Shadow Conspiracy* (Conspiración en la sombra), (George Pan Cosmatos, 1997), pero esa misma noche el filme la muestra durmiendo sola. Además, no se vuelve a mencionar en ningún momento al joven, del cual no llega a saberse ni el nombre, y sí, sin embargo, su antigua relación con Bobby Bishop (Charlie Sheen), mucho más próximo a ella en edad y con el que los acontecimientos del filme la llevan a recuperar su antiguo romance interrumpido.

4.1.3 Vestidas para informar

En su estudio sobre el vestuario característico de los periodistas cinematográficos, Norma Fay Green apunta que las reporteras del cine pronto adoptaron el traje sastre masculino como uniforme para sus quehaceres profesionales, si bien mostraban al mismo tiempo una mucha mayor versatilidad en cuanto a su guardarropa que sus colegas varones. Ello les permitía adaptar el socorrido traje de chaqueta a las diferentes situaciones con las que se encontraban, utilizando complementos que sugiriesen inocencia, agresividad, elegancia o femineidad según lo requiriese la ocasión.



Fotograma 4-8. El traje de chaqueta de falda corta y colores llamativos (fundamentalmente rojo), los tacones y la melena lisa, identifican el estilo mayoritario de las periodistas de los 90. En la imagen, Brace Channing, en *My Favorite Martian*

²⁹² "Ya que hablamos del tema... Creo que he sentido algo por esa joven operadora de cámara que trabaja para ti. ¿En serio? Pero si es lo suficientemente joven como para ser mi hija. Lo sé, justamente es perfecta para mí" (*Mad City*, 00:08:24).

Estas adaptaciones femeninas del uniforme masculino dieron lugar con frecuencia a algunas versiones chocantes y poco prácticas como, por ejemplo, la ofrecida por Hildy Johnson (Rosalind Russell) en *His Girl Friday*, que trataba de combinar el mensaje de eficiencia de la chaqueta sastre con “an immobilizing straight skirt and high heels, not good for running up and down stairs or tackling sources –both of which are required to garner her exclusive stories”²⁹³ (Green, *Press Dress: The Beige Brigade of Movie Journalists Outdoors* 1993, 66). En la misma línea se expresa otro de los escasos autores que se han referido a la cuestión del vestuario de las reporteras del cine:

Any woman reporter who dressed like the ones in films and television would be laughed off the street, because between the tight dress, the low cut and the high heels, she literally, physically, couldn't do her job.²⁹⁴ (Schindler Jr., *Women in Journalism Movies* 2007)

Este retrato robot se corresponde a la perfección la imagen estereotipada de mujer periodista más extendida en los años 90, la de la frívola y ambiciosa reportera (casi siempre de televisión) preocupada sólo por la fama y el éxito personal, que se examinará con detalle en el subepígrafe 6.2. El traje de chaqueta con minifalda de colores llamativos y saturados, los tacones, y la ropa ajustada, se convierten así en un elemento más de este estereotipo cinematográfico.²⁹⁵ Las periodistas con una imagen como la descrita suelen también llevar una melena lisa muy cuidada, cortada a la altura de los hombros o algo más larga.²⁹⁶

Una segunda opción, que guarda elementos en común con la anterior pero que se caracteriza por una mayor sobriedad, es la utilizada por las periodistas aquí bautizadas como “*sob sister* actualizadas” (ver subepígrafe 6.3.1) y también, aunque menos, en algunos casos por el otro gran estereotipo de mujer periodista de los 90: el de la profesional fría y ambiciosa (ver subepígrafe 6.1). Los colores llamativos del grupo anterior se sustituyen en este caso por tonos neutros como el gris o la combinación de blanco y negro y la longitud de la falda acostumbra a ser un poco mayor.²⁹⁷

²⁹³ “Una inmovilizadora falda estrecha y tacones altos, inadecuados para correr escaleras arriba y abajo o para enfrentarse a sus fuentes –ambas cosas completamente imperativas para conseguir sus exclusivas” (Green, *Press Dress: The Beige Brigade of Movie Journalists Outdoors* 1993, 66).

²⁹⁴ Cualquier reportera que se vistiese como las de las películas y la televisión sería tomada de broma en la calle, porque entre el vestido ajustado, la falda corta y los tacones altos, sería literalmente incapaz de llevar a cabo su trabajo. (Schindler Jr., *Women in Journalism Movies* 2007)

²⁹⁵ Para este apartado del análisis no se realiza un análisis cuantitativo por las enormes dificultades encontradas a la hora de diseñar una hoja de codificación que fuese a la vez simple, útil y más o menos exhaustiva. Aunque la base de datos incluye un par de campos para anotar cuestiones relativas al vestuario, finalmente se llegó a la conclusión de que para hacer un análisis cuantitativo en condiciones de este aspecto sería necesario incluir un número de opciones y variables tan elevado que consideré poco operativo llevarlo a cabo en el ámbito de un estudio tan amplio como éste. De este modo, las conclusiones que se ofrecen para el apartado del vestuario se basan en las anotaciones realizadas con respecto a cada uno de los personajes durante el visionado de los filmes.

²⁹⁶ Así visten, por ejemplo, Celia (Amanda Peet) en *One Fine Day* (Un día inolvidable), (Michael Hoffman, 1996), Gale Weathers (Courteney Cox) en *Scream*; 'Joey' Summerskill (Terry Farrell) en *Hellraiser III* (Anthony Hickox, 1992); Kitty Potter (Kim Basinger) en *Prêt-à-Porter*; Laurie Callahan (Mia Kirshner) en *Mad City*; Mari-sol Fernández (Nathalie Seseña) en *Dame algo* (Héctor Carré, 1997); Martine Rambert (Sandrine Bonnaire) en *La peste* (Luis Puenzo, 1992); Nathalie Lake (Sarah Jessica Parker) en *Mars Attack* (Tim Burton, 1996); Rebecca Giner (Victoria Abril) en *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991) Suzanne Stone Maretto (Nicole Kidman) en *To Die For* (Todo por un sueño), (Gus Van Sant, 1995) e incluso la cerdita Peggy en *Muppets from Space* (Los teleñecos en el espacio), (Timothy Hill, 1999).

²⁹⁷ Algunos personajes con una estética como la descrita son: Alicia Clark (Glenn Close) en *The Paper*; Anne Eisenhower (Julia Roberts) en *Prêt-à-Porter* –en este caso sólo lo luce brevemente en la escena final, cuando



Fotograma 4-9. El vestuario de Gale Gailey en *Hero* incluye falda y tacones y se caracteriza también por ser bastante ajustado, pero suele optar por combinaciones de colores más neutros como el blanco y negro

Permanecen, no obstante, los tacones y las faldas ceñidas, si bien las camisas suelen ser sobrias y de corte de inspiración masculina, todo lo cual reproduce casi al detalle, como puede comprobarse, las características citadas por Norma Fay Green para el estereotipo originario de la reportera cinematográfica. Varias de las periodistas que utilizan una imagen como la descrita, recurren en algún momento de la película un traje de chaqueta rojo similar al estilismo mencionado para el grupo anterior.

El tercer gran “estilo” de vestuario entre las periodistas cinematográficas de los años 90 se caracteriza por un cierto descuido y aparente falta de atención a la propia imagen, así como por el negro riguroso. En buena medida, aunque no en todos los casos, esta caracterización sirve también como reflejo de la existencia de un profundo conflicto interior, como ocurre en el



Fotograma 4-10. Una imagen descuidada caracteriza al tercer grupo de periodistas de los años 90. Las reporteras de este grupo suelen encuadrarse dentro del estereotipo de la periodista fría y ambiciosa. De izquierda a derecha, Anne, Selena St. George y Ellen Gulden

recupera por fin su maleta-; Celia Brandini (Irene Jacobs) en *The Big Brass Ring* (La gran rueda del poder), (George Hickenlooper, 1999) en la que luce faldas cortas y también en un momento determinado un vestido rojo; Diana (Gabrielle Fitzpatrick) en *Yat goh hui yan* (El súper chef), (Sammo Hung Kam-Bo, 1997); Gale Gailey (Geena Davis) en *Hero*; Jenny Lerner (Tea Leoni) en *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), siendo éste otro de los casos en que hace su aparición el traje rojo; Kimberly Jonz (Robin Givens) en *Blankman* (Blankman, mi hermano el chiflado), (Mike Binder, 1994); Robin Simon (Judy Davis) en *Celebrity*; Sabrina Peterson (Julia Roberts), en *I love trouble*, Sam Coleman (Sheila McCarthy) en *Die Hard II* (La jungla 2: alerta roja), (Renny Harlin, 1990) o Tally Atwater (Michelle Pfeiffer) en *Up Close & Personal*.

caso de Anne (Katrin Cartlidge) en *Before the rain* (Pred Dozdot), (Milcho Manchevski, 1994) –primera foto por la izquierda–, en buena medida en el de Selena St. George (Jennifer Jason Leigh) en *Dolores Claiborne* (Eclipse total), (Taylor Hackford, 1995) –segunda por la izquierda– e incluso en parte en el de Ellen Gulden (Renée Zellweger) en *One True Thing* (Cosas que importan), (Carl Franklin, 1998) (tercera imagen). En general, esta estética se observa sobre todo entre las periodistas que a partir de los capítulos quinto y sexto se analizarán dentro del estereotipo “fría y ambiciosa”, y corresponde a personajes muy centrados en lo profesional. Lo más habitual, como se verá, es que esta elección vital les provoque un conflicto personal del que su descuido en el vestir funciona como indicio.

Un cuarto grupo, mucho menos numeroso, es el de las periodistas que adoptan el vestuario de inspiración militar que constituyó un clásico de la vestimenta del reportero cinematográfico durante buena parte del siglo XX (Green, *Press Dress: The Beige Brigade of Movie Journalists Outdoors* 1993, 66). Una de las que se adhieren al mismo es Veronica Roberts (Ally Walker) en *Universal Soldier* (Soldado universal), (Roland Emmerich, 1992), que durante la primera secuencia en que aparece pone en escena una hibridación entre esta imagen y la profesionalidad del traje de chaqueta y la melena lisa de la reportera de televisión. Roberts hace su



Fotograma 4-11. El estilo de Veronica Roberts (Ally Walker) es bastante dispar en la parte que la cámara deja ver con respecto a la que el espectador de sus intervenciones televisivas no llega a ver jamás. *Universal Soldier*

aparición en la escena de la noticia con sombrero de “cow-boy”, gafas de sol estilo aviador, pitillo colgando de la comisura de la boca y sobrecamisa de color beige. En unos segundos se metamorfosea,²⁹⁸ con el auxilio de una americana y después de haberse despojado de los elementos mencionados, en la profesional reportera a la que remite la estética mencionada al principio de este subepígrafe. Eso sí, sólo de cintura para arriba, ya que en la parte que el plano medio propio de la televisión no deja ver, luce unas botas de estilo deportivo con unos gruesos calcetines de lana. En la misma línea, recurren también al chaleco de estilo militar enviadas especiales como Laura Riera (Cecilia Dopazo) en *Territorio Comanche*, Adriana Cruz (Nora Dunn) y Cathy Daitch (Judy Greer) en *Three Kings* o Chun-Li Zang (Ming-Na Wen) en *Street Fighter* (Street Fighter, la última batalla), (Steven E. de Souza, 1994).

En cuanto al resto de personajes, hay diversas opciones, que van desde la inspiración hippy del vestuario de Irene Beltrán (Jennifer Connelly) en *Of love and shadows* (De amor y de sombra), (Betty Kaplan, 1994) hasta la extravagancia futurista de Andrea Caracortada (Victoria Abril) en *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993).

²⁹⁸ A modo de inciso, es llamativo también que Roberts llega a toda prisa al lugar de la noticia, se baja del coche corriendo, hace este cambio de vestuario mientras le dan paso en directo y, a continuación, presenta la información sin que en ningún momento se la haya visto documentarse con respecto a la misma y sin que se explique cómo obra en su poder la información que retransmite.

4.1.4 Otros elementos de caracterización física: peinados y colectivos étnicos

Más a efectos descriptivos que en busca de ningún tipo de conclusión al respecto, se han catalogado también los colores de pelo de los personajes así como sus rasgos capilares más destacados. Con respecto al color de pelo, los personajes femeninos se reparten casi por igual entre rubios (33%, $n=33$) y morenos (36%, $n=36$), con una representación algo menor, aunque también significativa, para los de pelo castaño (25%, $n=25$), y una presencia testimonial para las pelirrojas (6%, $n=6$). Por su parte, entre los hombres abundan mucho más los cabellos oscuros y las canas, mientras que los rubios son en el caso de ellos mucho más excepcionales (8,97%, $n=14$) y no existe ni un solo caso de periodista pelirrojo en el cine de los años 90.

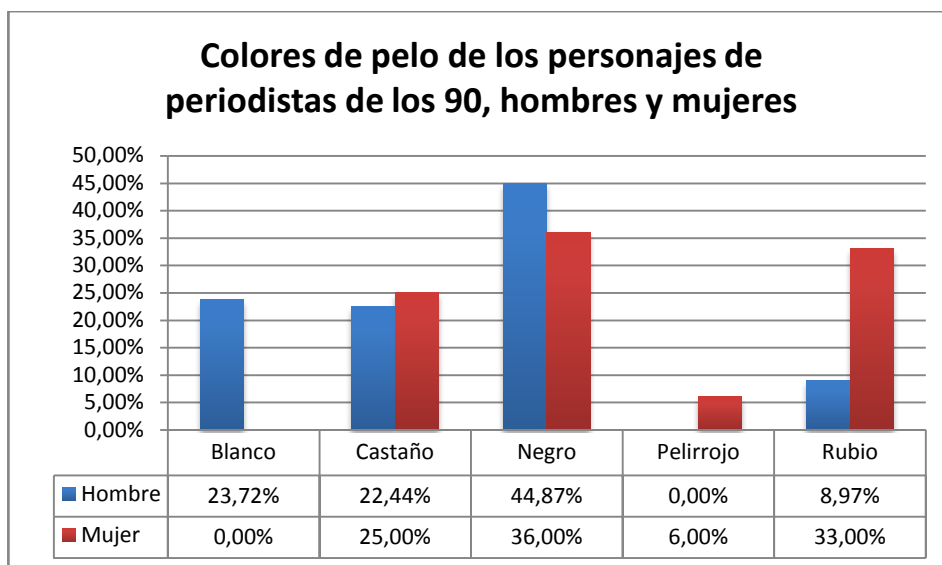


Gráfico 4-7. Color de pelo de los personajes de periodistas, hombres y mujeres, en el cine de los 90 ($N=259$). Fuente: elaboración propia

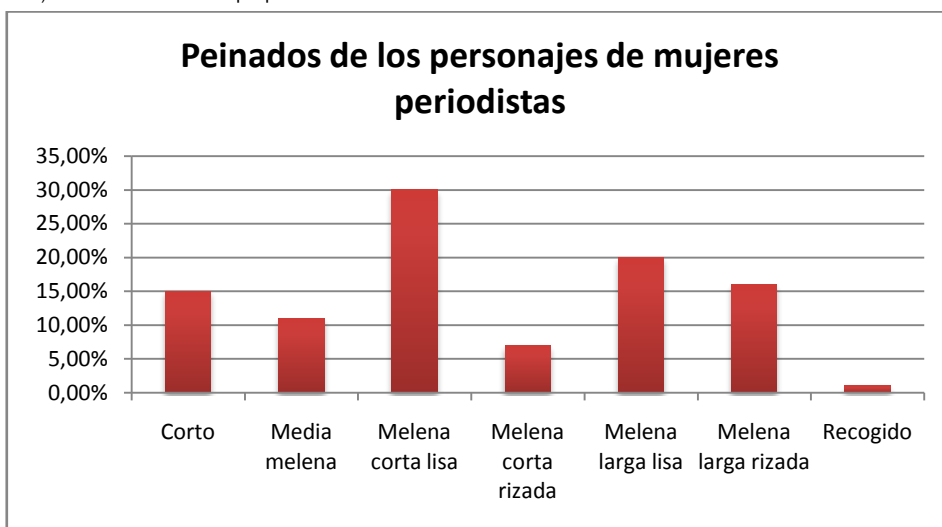


Gráfico 4-8. Tipos de peinados en los personajes de mujeres periodistas en los 90 ($N=100$). Fuente: elaboración propia

En cuanto a los peinados, las periodistas optan sobre todo por la media melena lisa (30%, $n=30$), presentada de manera expresa como el paradigma del peinado de la informadora profesional en *Up close & personal* (Íntimo y personal), (Jon Avnet, 1996), cuando Warren Justice (Robert Redford) le sugiere a la asesora de imagen de la cadena que busque un corte de



Fotograma 4-12. Tally Atwater (Michelle Pfeiffer), antes y después del cambio de peinado destinado a darle una imagen más profesional en *Up Close & Personal*

pelo más apropiado para Tally Atwater (Michelle Pfeiffer). Así, en el camino de convertirse primero en reportera y más tarde en prestigiosa presentadora televisiva, Tally perderá sus largos rizos rubios, sustituidos por una corta melena lisa de color castaño-caoba.

La siguiente opción con más partidarias es la melena larga lisa (20%, $n=20$), seguida de la melena larga rizada (16%, $n=16$), en este caso propia casi en exclusiva de periodistas que no aparecen en pantalla (fotógrafas, reporteras de prensa, productoras de televisión, etcétera), mientras que el pelo corto también cuenta con un número de adeptas bastante alto ($n=15$).

En cuanto a ellos, se detecta un elevado porcentaje de hombres calvos (10,26%, $n=16$) o con entradas (8,33%, $n=13$), así como un claro predominio del cabello corto (56,41%, $n=88$). Las barbas (9,62%, $n=15$) se restringen a personajes secundarios (tres coprotagonistas, uno de apoyo y el resto personajes menores), mientras que entre los periodistas con bigote (6,41%, $n=10$) sólo hay dos protagonistas, ninguno de ellos contemporáneo de la

fecha de estreno del filme. Son Pereira (Marcello Mastroianni) en *Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, 1996), un periodista portugués de los años 30 que usa sombrero, chaleco, reloj de leontina, bastón y gafas de culo de vaso, así como el alucinado Raoul Duke (Johnny Depp) de *Fear and Loathing in Las Vegas* (Miedo y asco en Las Vegas), (Terry Gilliam, 1998), la versión cinematográfica de finales de los 90 del periodismo “gonzo” acuñado por Hunter S. Thompson a principios de los 70.



Gráfico 4-9. Rasgos capilares más destacados de los periodistas masculinos en el cine de los años 90 ($N=156$). Fuente: elaboración propia

Por último, se ha hecho un recuento de los rasgos étnicos y/o raciales para confirmar que el retrato del periodista cinematográfico es el de un hombre (90,45%, $n=142$) o mujer (87%, $n=87$) blancos. La proporción entre ellas de personas de raza negra o latinas es un poco superior que entre sus colegas varones, pero aún así su presencia se aproxima a lo testimonial.

Hollywood has almost totally ignored black journalists, even now, when greater numbers are represented on newspapers and television news programs. A major exception is “The Pelican Brief,” the 1993 film of the John Grisham best seller, in which Denzel Washington played a high-profile investigative reporter. Perhaps the first depiction of a black journalist was in 1965, when Sidney Poitier played an almost too perfect reporter in “The Bedford Incident”.²⁹⁹ (Weinraub 1997, 2)

Saltzman y Ghiglione se refieren también Gray Grantham (Denzel Washington) como a uno de los pocos periodistas de raza negra con un rol protagonista y heroico en la historia del cine, al tiempo que hacen notar cómo la película elimina las escenas románticas con el personaje interpretado por Julia Roberts (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002, 7), un elemento que sí estaba en la novelas y que además en el filme se echa de menos en función de la evolución dramática de situación y personajes.³⁰⁰

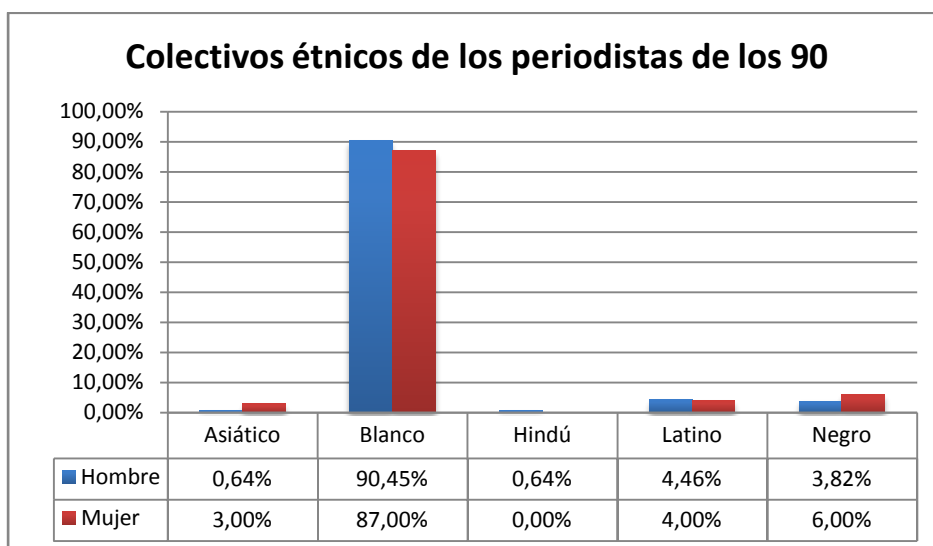


Gráfico 4-10. Pertenencia de los personajes de distintos colectivos étnicos y raciales ($N=259$). Fuente: elaboración propia

En total, el cine de los 90 incluye a seis periodistas varones de raza negra (3,82%) y a otras tantas mujeres (6%).³⁰¹ Entre los seis masculinos hay dos que desempeñan el papel de

²⁹⁹ Hollywood ha ignorado casi por completo a los periodistas negros y sigue haciéndolo hoy en día, cuando hay un número mucho más elevado en los periódicos y los informativos televisivos. Una de las principales excepciones es *The Pelican Brief* (El informe pelícano), la película de 1993 basada en el éxito de ventas de John Grisham, en la cual Denzel Washington interpretaba a un periodista de investigación de alto nivel. Quizá el primer retrato de un periodista negro sea de 1965, cuando Sidney Poitier interpretó a un casi demasiado perfecto reportero en *The Bedford Incident* (Estado de alarma). (Weinraub 1997, 2)

³⁰⁰ Al respecto, son numerosos los sitios web (revistas, sitios de “cotilleos cinematográficos”, Wikipedia...) en los que se recoge la teoría de que las escenas románticas entre este actor y las mujeres blancas con las que comparte cartel se omiten por exigencia expresa del propio actor, debido a que éste cree que los espectadores blancos no recibirían con agrado la idea de que un negro besase a una actriz como Julia Roberts o Kelly Lynch, mientras que no tiene problema en relacionarse físicamente con latinas como Eva Mendes o Rosario Dawson (Cole 2006).

³⁰¹ La muestra, en este caso, está integrada tanto por los personajes principales como por los menores (se excluyen del recuento, por tanto, los extras y funcionales), es decir, por un total de 259 personajes.

coprotagonistas: son el ya mencionado Gray Grantham, en *The Pelican Brief* y Kevin Walker (David Alan Grier) en *Blankman* (Blankman, mi hermano el chiflado), (Mike Binder, 1994), una comedia en la que todos los personajes principales están interpretados por afroamericanos. Los cuatro restantes son personajes menores: tres de ellos aparecen en la película de manera recurrente, en el rol de operadores de cámara y por tanto compañía estable de la periodista protagonista (Balrog en *Street Fighter*; Ned Jackson en *Up Close & Personal* y Joel Jones en *Scream 2*). El cuarto desempeña, por el contrario, un papel muy importante en la trama: se trata de Bugs Raplin (Giancarlo Esposito) que da vida en *Bob Roberts* (Tim Robbins, 1992) a un comprometido periodista de izquierdas, empeñado en poner en desenmascarar al candidato cuyo nombre da título a la película.

En cuanto a las seis periodistas de raza negra, su protagonismo es algo menor: dos de ellas son personajes de apoyo y las otras cuatro menores. Las más destacadas dentro de este grupo son M.J. Major (Jada Pinkett Smith), una ambiciosa e imprudente reportera de investigación en *Return to Paradise* (Regreso al paraíso), (Joseph Ruben, 1998) y Kelly Noble (Lynne Thigpen) en *Bob Roberts*, una concienciada presentadora de televisión que también se da cuenta de manera inmediata de la verdadera calaña del político conservador sobre el que trata el filme.

Algo más numeroso es el colectivo de los latinos, dentro del cual se encuadra el 4,46% de los personajes masculinos ($n=7$) y el 4% de los femeninos ($n=4$). El más destacado de los varones es Antonio Banderas dando vida a Francisco Leal, coprotagonista de *Of Love and Shadows*. Hay que señalar que ni uno solo de los siete personajes de periodistas de origen latino es retratado en su ámbito profesional, sino sólo en el personal. En cuanto a las periodistas, se trata también de personajes muy secundarios, ninguna de las cuales merece especial mención.

Los datos apuntan también hacia una casi total ausencia de periodistas de origen asiático, incluso en contextos donde parecería lógico que estuvieran presentes. En *The Chinese Box* (La caja china), (Wayne Wang, 1997) un filme con mayoría de capital japonés y ambientado en Hong-Kong, los únicos periodistas representados son occidentales. En *Tomorrow Never Dies* (El mañana nunca muere), (Roger Spottiswoode, 1997), Wai Lin (Michelle Yeoh) se presenta como periodista, si bien en breve se descubre que se trata de una homóloga japonesa de James Bond. De este modo, sólo un 0,64% ($n=1$) de los periodistas del cine de los años 90 es de origen asiático, mientras que en el caso de las reporteras el porcentaje asciende al 3% ($n=3$). Son Reiko Asakawa (Nanako Matsushima), protagonista de *Ringu* (The Ring (El círculo)) (Hideo Nakata, 1998), una conocida cinta de terror japonesa que más tarde sería versionada en Estados Unidos, donde sustituyeron a la actriz nipona por Naomi Watts; Amy Yip (Anita Yuen) en *Thunderbolt* (*Pi li huo*), (Operación trueno), (Gordon Chan, 1995) y, por último, la ya mencionada Chun-Li Zang (Ming-Na Wen) de *Street Fighter*.

4.2 Factor psicológico

Algunos autores del ámbito de la Narrativa Audiovisual, como Sánchez- Escalonilla o Díez Puertas, han tomado prestados conceptos de la Psicología de la Personalidad para aplicar-

los a la construcción del personaje en su dimensión psicológica. Estos autores establecen una distinción entre las características intrínsecas de cada individuo, propias de la herencia y, por tanto, invariables salvo en casos excepcionales de fractura de la personalidad, y aquellas otras que se adquieren como fruto de la educación, el ambiente, la sociedad, etcétera (Díez Puertas 2006, 183-185) (Sánchez-Escalonilla 2004, 276-277). Ello les lleva a distinguir entre rasgos del genotipo o temperamento y rasgos del fenotipo o carácter (Izquierdo Martínez 2002). En la literatura psicológica consultada se comprueba que en el estudio de la estructura de la personalidad se distingue entre estado y rasgo, refiriéndose el primero a una característica situacional, contextual y ligada al momento presente, mientras que la segunda permanece a lo largo de la vida del individuo y constituye, digámoslo así, un factor más estructural de su personalidad, permanente y estable (Fierro Bardají 2002, 71).

Todos estos estudios de la personalidad arrancan de la tipología clásica de temperamentos, nacida de la clasificación de Hipócrates de los cuatro humores o fluidos que, según él, constituían la base del ser humano, humores que poco tiempo después Galeno asoció a un tipo de tendencia habitual de comportamiento (Del Pozo Armetia y Cabanyes 2003, 108), dando origen a cuatro biotipologías: *sanguíneo*, *flemático*, *melancólico* y *colérico*. Ya en el siglo XX, Hans Eysenck³⁰² establece un doble eje a partir del neuroticismo, por una parte, y del par extroversión-introversión por otro, que vinculado con el hipocrático, daría el siguiente esquema:

	EXTRAVERTIDO	INTROVERTIDO
ESTABLE	Sanguíneo	Flemático
INESTABLE	Colérico	Melancólico

Tabla 4-1. Tipología de temperamentos establecida por Eysenck a partir de las de Hipócrates y Galeno, a la que en la actualidad recurren algunos autores del ámbito de la Narrativa Audiovisual para aplicarla a la construcción de personajes

Este es el modelo que utilizan tanto Díez Puertas como Sánchez-Escalonilla (sin aclarar su procedencia) para aplicarlo a la construcción de personajes. De acuerdo con él se obtienen los siguientes rasgos, en función de cada uno de los tipos³⁰³ (Díez Puertas 2006, 185 -186) (Sánchez-Escalonilla 2004, 278-280):

1. **Sanguíneo (extravertido estable):** Las personas que se engloban en el grupo sanguíneo son optimistas, alegres, cariñosas y persistentes, equilibradas y simpáticas, buenos comunicadores, sociables y emprendedores. Son afables, seguros de sí mismos y no ocultan sus emociones ni sentimientos. Rita (Andie McDowell), la coprotagonista de *Groundhog Day* (Atrapado en el tiempo), (Harold Ramis, 1993), sería, de acuerdo con estos rasgos, un personaje sanguíneo.

³⁰² Existen numerosísimas fuentes para aproximarse a la teoría de la personalidad de Eysenck, algunas de ellas muy accesibles (Boeree, Hans Eysenck (1916 - 1997) (y otros teóricos del comportamiento) 1998) (Cloninger 2003, 259-261) (Martínez-Abascal García 2001, 407-414).

³⁰³ La propuesta de Eysenck aparece tratada aquí como si se tratase de un análisis categórico cuando, en realidad, se trata de un enfoque factorial, en la línea de "las actuales propuestas de la psicología de los rasgos para identificar las dimensiones básicas que configuran la estructura de la personalidad" (Fusté-Escolano y Ruiz Rodríguez 2000).

2. **Colérico (extravertido inestable):** Los personajes coléricos son impacientes, irascibles, obstinados y vengativos. Se dejan llevar por sus pasiones, por lo que suelen actuar llevados por el impulso, de forma precipitada y espontánea. Su incapacidad para ocultar sus emociones y sentimientos hace que en algunos momentos puedan mostrar ataques de ira. Su inestabilidad puede producir rechazo. Como ejemplo, Alicia Clark (Glenn Close) en *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994)
3. **Flemático (introvertido estable):** Son personas reflexivas, silenciosas e imperturbables. Miden sus palabras, piensan lo que dicen, dominan sus pasiones y saben guardar secretos. Sabrina Peterson (Julia Roberts) en *I love Trouble* (Me gustan los líos), (Charles Shyer, 1994) se aproxima bastante a esta descripción, al menos en cuanto a la imagen que proyecta hacia los demás.
4. **Melancólico (introvertido inestable):** Su carácter es meditabundo, triste, tímido, sensible, fácil de herir. Los melancólicos mienten con frecuencia para ocultar sus sentimientos. Dudan, tienden al escrúpulo y sienten remordimientos de conciencia. Su inestabilidad provoca compasión y muestran imagen de desamparo. Como Anne (Katrin Cartlidge), en *Before the rain* (Milcho Manchevski, 1994)

Ambos autores recurren también a la posterior clasificación de Carl Jung, que sitúa sobre el eje extraversión-introversión³⁰⁴ las cuatro principales funciones o maneras en que los seres humanos se relacionan con el mundo: sentimientos, pensamientos, emociones y sensaciones. Para Sánchez-Escalonilla –que sitúa los rasgos de Jung en el apartado del carácter y a Hipócrates en el análisis del comportamiento–, este modelo, a pesar de las críticas de que ha sido objeto por demasiado teórico, resulta útil como paradigma para la construcción de personajes (Sánchez-Escalonilla 2004, 282). De esta forma, tanto él como Díez Puertas proponen un cuadro del que se obtendrían ocho características:³⁰⁵

	EXTRAVERTIDO	INTROVERTIDO
REFLEXIVO	Carácter racional, equilibrado. Es capaz de detectar problemas mediante el análisis y se guía por la objetividad. Como ejemplo cabe mencionar a Sabrina Peterson en <i>I love trouble</i>	Racional, sus reflexiones tienden a tener un amplio componente personal, predominando lo subjetivo sobre lo objetivo. Un ejemplo podría ser Sally Field en <i>Absence of malice</i>
SENSIBLE	Las personas sensibles son afebles, afectuosas y se compenetran con los demás. Así, el sensible	Los sensibles introvertidos pueden llegar a sentirse anulados por su conflicto interior y

³⁰⁴ Esta es, precisamente, una de las principales aportaciones de Jung a la Teoría de la Personalidad. Eysenck, como hemos visto más arriba, incluye los conceptos de extraversión-introversión, al igual que la mayor parte de los estudiosos posteriores, tomándolos precisamente de Carl Jung. Hay que señalar que los conceptos de introsión y extraversión no tienen en Jung tanto la dimensión de timidez o sociabilidad que en el habla cotidiana se les ha atribuido posteriormente, sino que se refieren fundamentalmente a cuan orientado está el individuo hacia el exterior. Así, se considera que la extraversión es “el acto, estado o hábito de preocuparse fundamentalmente o de obtener gratificación de lo que es externo al yo” (traducción propia de la entrada del *Merriam Webster Dictionary*), mientras que la introsión sería “el estado o tendencia hacia estar completa o predominantemente preocupado o interesado por la propia vida mental”. Lo que ocurre es que, a partir de estos rasgos, es cierto que el individuo introvertido suele ser menos sociable que el extravertido (Jung 1999-)

³⁰⁵ Este cuadro fue posteriormente desarrollado y reelaborado por Katharine Cook Briggs and su hija, Isabel Briggs Myers, que desarrollaron a partir de él el Myers-Briggs Type Indicator (MBTI), de acuerdo con el cual se obtienen no las ocho tipologías que manejan Díez Puertas y Sánchez-Escalonilla, sino 16 tipos humanos que son los que estas investigadoras obtienen de la teoría de Jung. La entrada en la Wikipedia al respecto puede servir como introducción a este tipo de estudios (VV.AA., Myers-Briggs Type Indicator (MBTI) s.f.)

	extravertido es un individuo comprometido que actúa, sobre todo, por el bien de los otros. Un ejemplo es Rita en <i>Groundhog Day</i>	hace coincidir sus sentimientos con sus valores subjetivos. Tal es el caso de Anna en <i>Before the rain</i>
PERCEPTIVO O SENSITIVO	Las personas perceptivas tienen gran capacidad para adaptarse al entorno físico y les gusta vivir el momento. El perceptivo extravertido suele ser pragmático y realista y saber muy bien cómo es el mundo que le rodea. En este grupo se incluye a Glenn Close en <i>The Paper</i>	Los perceptivos introvertidos canalizan todas las sensaciones que obtienen del mundo exterior a través de su propia perspectiva interior. No he encontrado ningún ejemplo de periodista que se encuadre en este grupo.
INTUITIVO	Los intuitivos son soñadores y emprendedores. Prevén lo que van a suceder fiándose de su instinto más que de la reflexión o de la lógica. Los intuitivos extravertidos son una especie de visionarios capaces de sacar provecho, de ver un negocio o una posibilidad detrás de cualquier cosa. No existe ningún ejemplo claro de personaje intuitivo entre las periodistas de los 90	En el caso del intuitivo introvertido los proyectos y elucubraciones son interiores, suponen una mejora no material ni intelectual sino personal, interna.

Tabla 4-2. Aplicación del modelo de Carl Jung a la construcción de personajes

Como paradigma base para la construcción de personajes Díez Puertas también ofrece la clasificación de Jean Lacroix (Díez Puertas 2006, 188-189). Falta sin embargo en ambos manuales la enumeración de otras teorías de la personalidad muy influyentes, sin que quede claro cuáles son los criterios de exclusión o inclusión. Algunas de las que se echan en falta, en función de su importancia en la historia de la Psicología de la Personalidad, son las de E. Kretschmer (1926) y W. H. Sheldon (1939), que relacionan la morfología de los sujetos con su manera de actuar (Gutiérrez Rodríguez 2005, 2-3); los treinta y cinco factores de Raymond Cattell, que dieron origen al célebre test **16PF** (Ibáñez Manuel y Boyle 2001) y, sobre todo, el ‘‘Cinco grandes’’ o *Big Five*, que es el que se aplicará en este estudio, una vez revisados todos los modelos mencionados.

Entre las razones para optar por el *Big Five* figura la de que se trata, en primer lugar, del ‘‘modelo más aceptado y popular en la psicología actual, tanto en la investigación como en la teoría’’ (Fierro Bardají 2002, 61), lo que permite contar con una base común para cualquier investigación, útil para eventuales comparaciones, réplicas o discusiones. Así, tal y como indica Fierro Bardají, este modelo establece ‘‘una rejilla de análisis e incluso algo más: un código, un lenguaje, casi se diría una ‘lengua franca’, usada por gentes –en este caso por estudiosos– de procedencia varia y en la cual es posible llegar a entenderse, a comunicar y replicar resultados de investigación’’ (Fierro Bardají 2002, 61).

Es, además, un análisis factorial, que se aleja del exceso de simplificación de los modelos categoricos manejados en los manuales de Narrativa antes mencionados pero, a la vez, su sencillez (se aíslan cinco factores que se consideran necesarios y a la vez suficientes para ex-

plicar los rasgos básicos de la personalidad³⁰⁶) lo hace muy manejable para los fines de esta investigación.

Los cinco factores que componen el modelo han recibido, ya en inglés, distintas denominaciones a lo largo de los años según los diferentes autores, que unidas a sus respectivas traducciones proporcionan una variada terminología. En cualquier caso, algunas de las etiquetas más utilizadas han sido (V. M. Ruiz 2004):

Extraversión / Surgencia³⁰⁷ / Energía

Agrado / Cordialidad / **Afabilidad**

Responsabilidad / Escrupulosidad / **Tesón**

Neuroticismo, o su polo opuesto, **Estabilidad Emocional** y

Apertura a la Experiencia / Cultura / **Intelecto**³⁰⁸.

Para evaluar cada uno de estos rasgos se ha recurrido a una versión reducida de este modelo de análisis factorial que el profesor de Psicología de la Shippensburg University, George Boeree, creó para su distribución en Internet (Boeree, BigFive MiniTest s.f.). Se trata de una pequeña aplicación web –cuyo contenido se integró en la base de datos utilizada en este estudio tras su traducción al castellano–, que permite puntuar ocho adjetivos para cada una de las categorías. De este modo no se evalúa de manera directa la extraversión del personaje, por ejemplo, sino que se califica en qué medida se percibe como audaz, tímido, retraído, etc., lo que garantiza una mayor consistencia de los resultados.

A través de su utilización se han obtenido los datos que se analizan en el siguiente subepígrafe según los que, en términos generales, los personajes femeninos superan a los masculinos en cuanto a extraversión y tesón mientras que, por el contrario, son menos afables y estables emocionalmente, mientras que unos y otros están bastante igualados en lo intelectual.

4.2.1 Resultados de la aplicación del test Big Five al análisis de los personajes principales

De acuerdo con los resultados promedio, los y las periodistas se caracterizan por una apabullante normalidad, tomando como referencia el 40 como valor medio. Sólo en el caso de las mujeres periodistas se registra un factor cuyo valor (53,32) supera lo normal para entrar en la categoría de los valores altos. Se trata de la **extraversión**, que también presenta valores bastante elevados en el caso de los hombres (45,8). En cuanto a la **afabilidad**, presenta un valor estándar en el caso de los hombres (40,74) mientras que es algo inferior en el de las mujeres

³⁰⁶ “Los modelos generales de estructura de la personalidad, como los de Eysenck y Cattell, pretenden referirse no a meros hábitos o estilos moldeables a voluntad –propia o ajena– o sólo con algún pequeño esfuerzo, sino a factores tenazmente permanentes, a semejanza de la inteligencia, que también en esto es prototipo de otros rasgos diferenciales. Así igualmente parece presumirlo el modelo de “cinco grandes factores” de la personalidad. No es de extrañar que en estudios realizados a lo largo de la vida las personas aparezcan muy estables en tales factores (...). Por el contrario, no cabe suponer tanta estabilidad –y, de hecho, los estudios no la encuentran– en otras variables o estilos psicológicos, como ansiedad, disforia, autoestima o bienestar subjetivo, que, por otro lado, también suelen conceptuarse y evaluarse como dimensiones de personalidad”. (Fierro Bardají 2002, 73)

³⁰⁷ El término “surgencia” es un neologismo, no admitido por el diccionario de la Real Academia, que se utiliza habitualmente en Psicología para referirse a la sociabilidad con un significado muy concreto (Cattell y Kline 1997/82, 77).

³⁰⁸ Los términos en negrita se corresponden con la nomenclatura elegida para este estudio.

(39,05). En contrapartida, las mujeres superan de forma significativa a los hombres en el **tesón** (47,3), en el que estos ostentan un valor situado mucho más próximo al medio de la escala (42,44). La **estabilidad emocional** es el factor que arroja valores más bajos, tanto para hombres (36,92) como, sobre todo, para mujeres (34,83), mientras que tanto los como las periodistas obtienen unos resultados estandarizados en **intelecto** que es, en conjunto, el factor en que se aproximan más a la media.

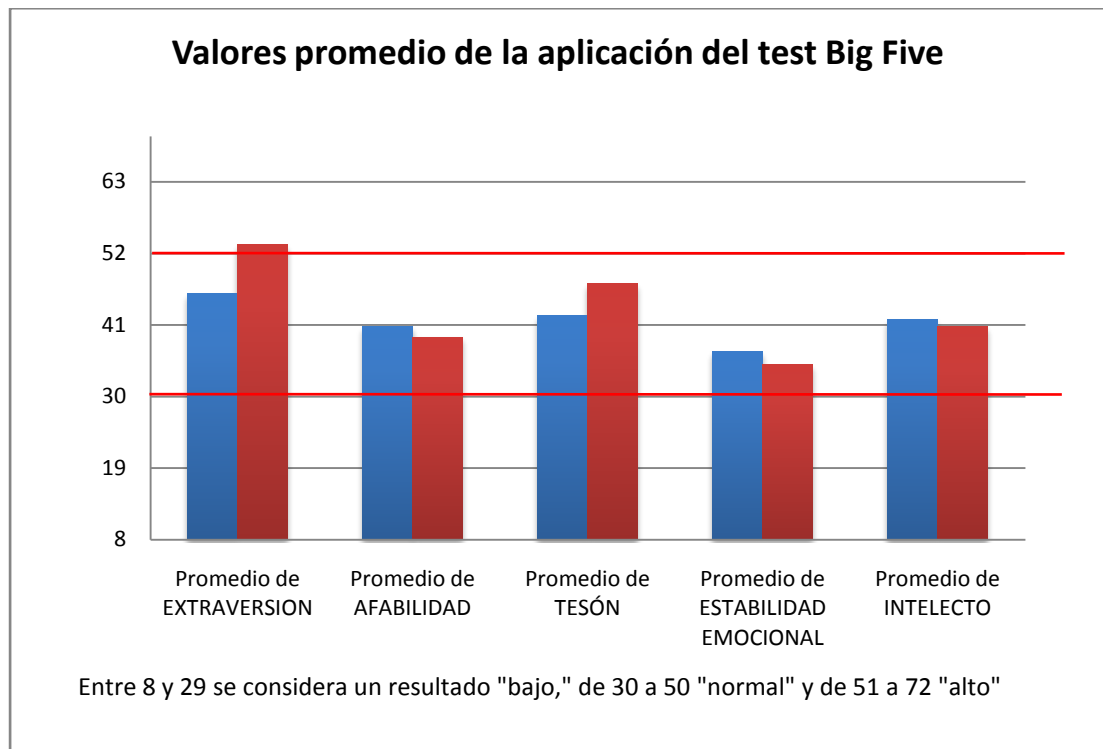


Gráfico 4-11. Valores promedio de la aplicación del test Big Five (N=120). Fuente: elaboración propia

Por tanto, como resumen, los valores promedio ofrecen un retrato del periodista varón completamente estándar, cuyos rasgos más destacados son la extraversión (es comunicativo, abierto, muestra poca o ninguna timidez, etc.) y una ligera tendencia al neuroticismo (carencia de estabilidad emocional). Por su parte, las mujeres son más extravertidas que sus colegas varones, al mismo tiempo que muestran una mayor inestabilidad emocional, es decir, presentan un perfil similar aunque un poco más acusado en sus rasgos más extremos, a lo que se une, además, un tesón un poco superior a la media.

Estos resultados promedio podrían, no obstante, encubrir la presencia de personajes con rasgos extremos, de ahí que el siguiente paso propuesto sea la revisión del porcentaje de personajes que obtienen sus puntuaciones dentro de cada una de las tres escalas de medida, es decir, cuántos personajes muestran una extraversión baja, cuántos se encuentran en la franja de la normalidad y cuántos son más extravertidos de lo normal.

Empezando con el factor utilizado como ejemplo, el de la extraversión, se comprueba cómo los valores altos no son patrimonio de un reducido número de personajes con puntuaciones muy elevadas que distorsionen la media, sino que un 60,71% de los personajes femeninos excede los considerados “normales” para este factor, así como el 23,81 de los masculinos, que se sitúan de manera muy mayoritaria en los niveles medios (73,02%). Asimismo, sólo existe un

personaje de mujer periodista en el cine de los años 90 (1,79%) con un resultado bajo, lo que permite afirmar que una extraversión fuera de lo común se perfila como un elemento característico en la construcción de los personajes de mujeres periodistas de la década de los 90.

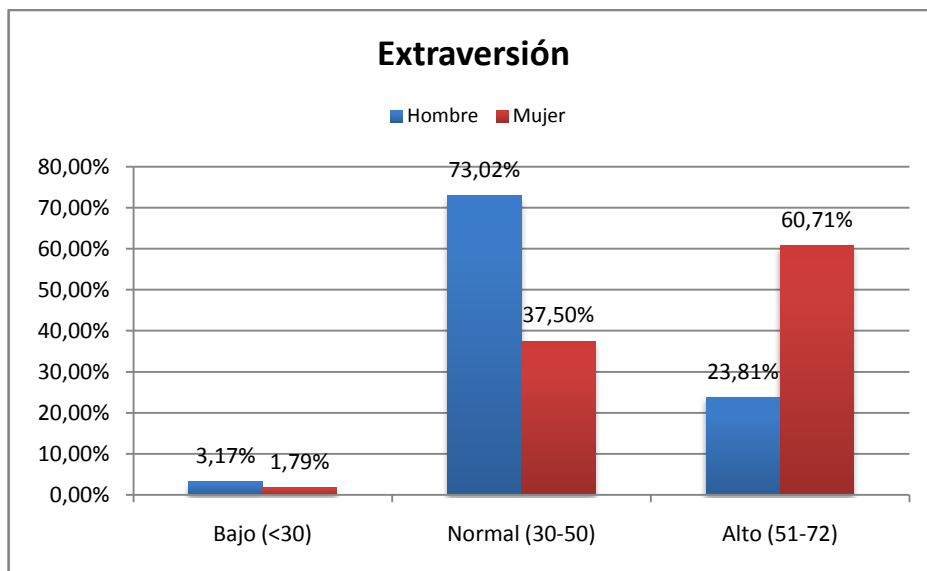


Gráfico 4-12. Porcentaje de personajes de periodistas masculinos y femeninos en cada uno de los niveles de puntuación en el test Big Five para el rasgo “extraversión” (N=120). Fuente: elaboración propia

El segundo factor, la **afabilidad**, muestra resultados muy similares en los valores más elevados, que son del 12,70% para los personajes masculinos y del 10,71% para los femeninos, mientras que revela una mayor inclinación entre ellas hacia la falta de afabilidad, ya que más de la cuarta parte de las mujeres (26,79%) suspende en este rasgo, mientras que sólo un 12,70% de los personajes masculinos se halla en la misma situación. Puede decirse, por tanto, que los hombres periodistas del cine de los años 90 muestran en general una afabilidad estándar, mientras un importante grupo de mujeres periodistas tiende a mostrarse antipáticas o poco amables.

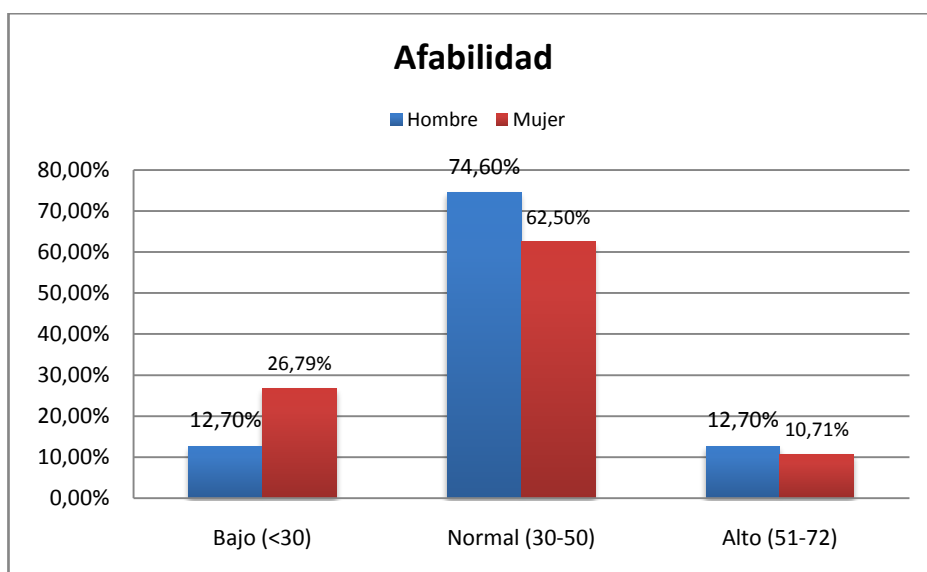


Gráfico 4-13. Porcentaje de personajes de periodistas masculinos y femeninos en cada uno de los niveles de puntuación en el test Big Five para el rasgo “afabilidad” (N=120). Fuente: elaboración propia

En cuanto al **tesón**, también las mujeres consiguen puntuaciones más extremas en este caso: la tercera parte (33,93%) exhibe un tesón superior al considerado normal y casi ninguna tiene en este factor un valor situado dentro de la parte inferior de la escala, mientras que los hombres siguen también en este caso instalados en la más absoluta normalidad con un 80,95% de personajes en los valores medios.

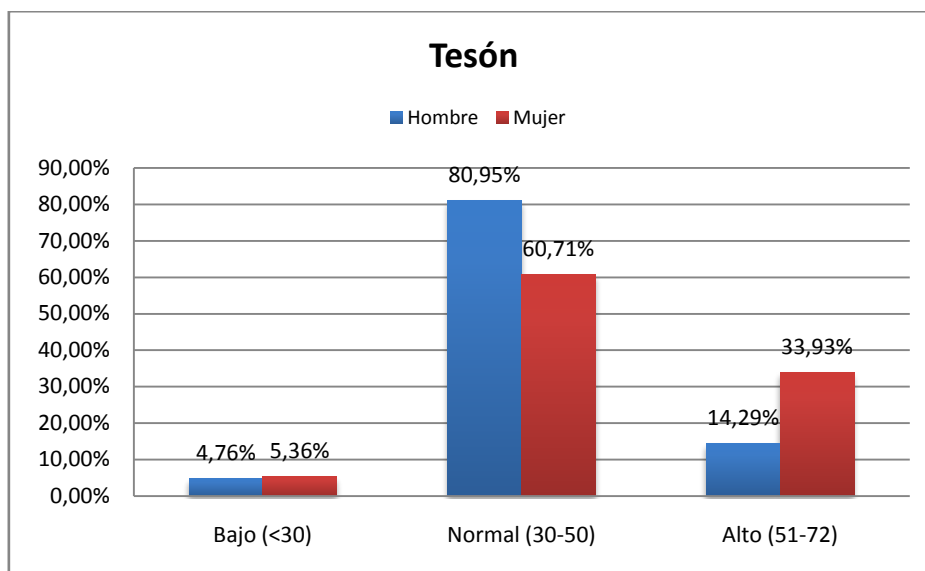


Gráfico 4-14. Porcentaje de personajes de periodistas masculinos y femeninos en cada uno de los niveles de puntuación en el test Big Five para el rasgo “tesón” (N=120). Fuente: elaboración propia

Si los valores promedio mostraban ya que en **estabilidad emocional** los resultados de los personajes femeninos eran inferiores que los de los masculinos, el porcentaje dentro de cada una de las escalas todavía permite una lectura más extrema de dichos resultados: un 37,50% de los personajes de mujeres periodistas retratados por el cine de la década los 90 muestra una escasa estabilidad emocional. Este porcentaje también es bastante elevado, aunque menos, en el caso de los hombres, con un 20,63% que obtiene valores bajos para este factor.

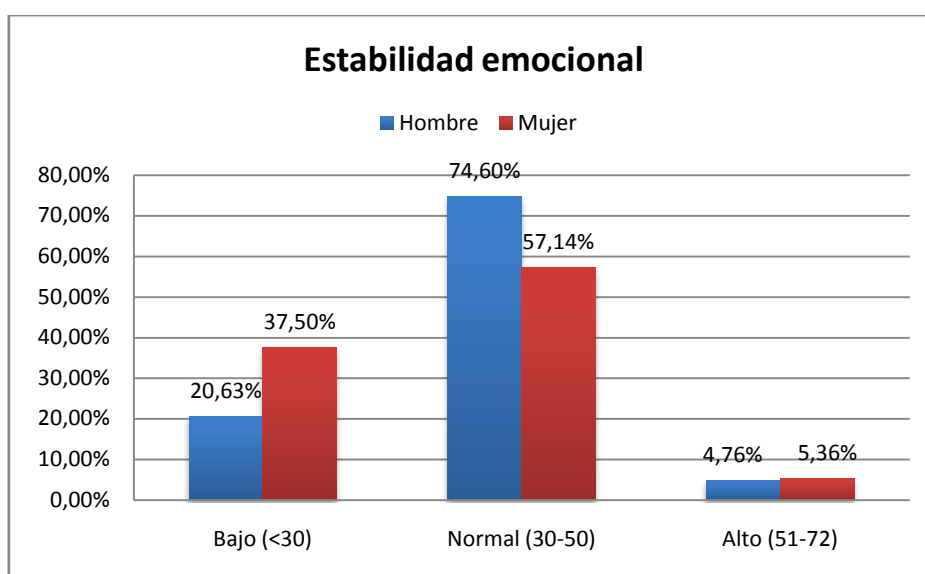


Gráfico 4-15. Porcentaje de personajes de periodistas masculinos y femeninos en cada uno de los niveles de puntuación en el test Big Five para el rasgo “estabilidad emocional” (N=120). Fuente: elaboración propia

Por último, los resultados relativos al **intelecto** son los menos interesantes tanto para los hombres como para las mujeres. En este grupo se miden aspectos como la creatividad, la profundidad filosófica del personaje, etcétera, que en casi todos los personajes se situaron en los valores medios. De este modo, a pesar de las estrechas relaciones entre periodismo y literatura que algunas películas ponen de manifiesto, los personajes cinematográficos dominantes en el retrato del periodista profesional exhiben un perfil mucho menos intelectual, asemejándose bastante al ciudadano corriente, siendo la agilidad verbal y la capacidad dialéctica la única cualidad intelectual que los separa de la media.

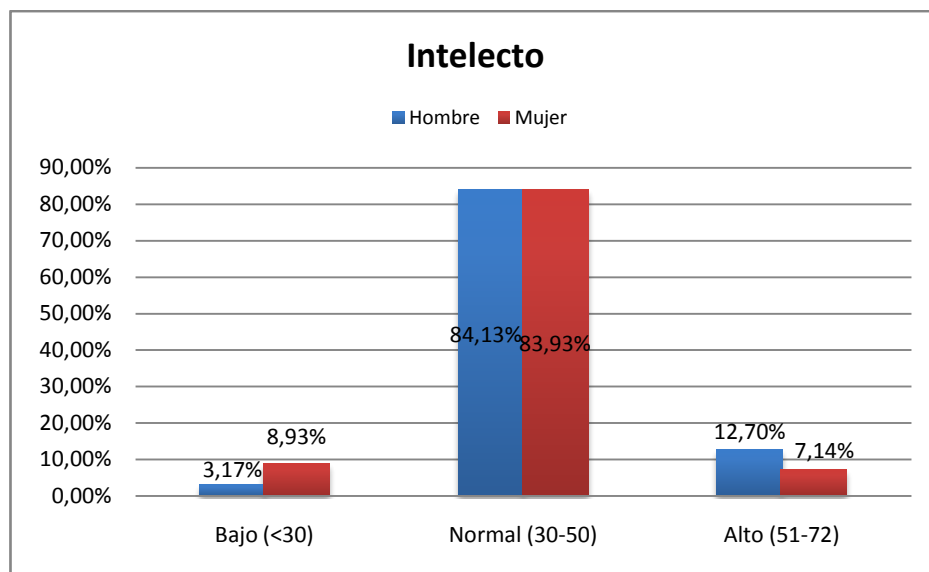


Gráfico 4-16. Porcentaje de personajes de periodistas masculinos y femeninos en cada uno de los niveles de puntuación en el test Big Five para el rasgo “intelecto” (N=120). Fuente: elaboración propia

4.2.2 Análisis del grado de presencia de rasgos psicológicos positivos o negativos

La aplicación del test Big Five, que ha revelado un elevado grado de consistencia y coherencia en los resultados que arroja, dejaba no obstante fuera del análisis de los rasgos psicológicos de los periodistas algunas de las identificaciones que con más frecuencia aparecían en las películas en relación con estos personajes. Para solventar este problema se efectuó un vaciado de los adjetivos con los que otros personajes se referían a los periodistas en un total de diez películas de distintas épocas, de entre las cuales se seleccionaron los que se repetían más veces, así como los más significativos, con el fin de elaborar una lista final reducida a veinte adjetivos, diez para rasgos positivos y diez para negativos.

Para la puntuación de los personajes en cada uno de ellos se consideró que el valor medio, el 5, significaba que el rasgo en cuestión no estaba presente en el personaje en absoluto. Un valor negativo³⁰⁹ implica la presencia del rasgo en sentido contrario, de modo que, por ejemplo, una puntuación inferior a 5 en el apartado “ambición” implica no sólo que el periodista no es ambicioso sino que muestra un completo desinterés por su carrera profesional.

³⁰⁹ Dado que los valores mínimos rondan el 4 y los máximos el 7,5, se optó por mostrar el gráfico con valores a partir de 3,5 y 8 de máximo, con el fin de hacer más visibles las diferencias existentes

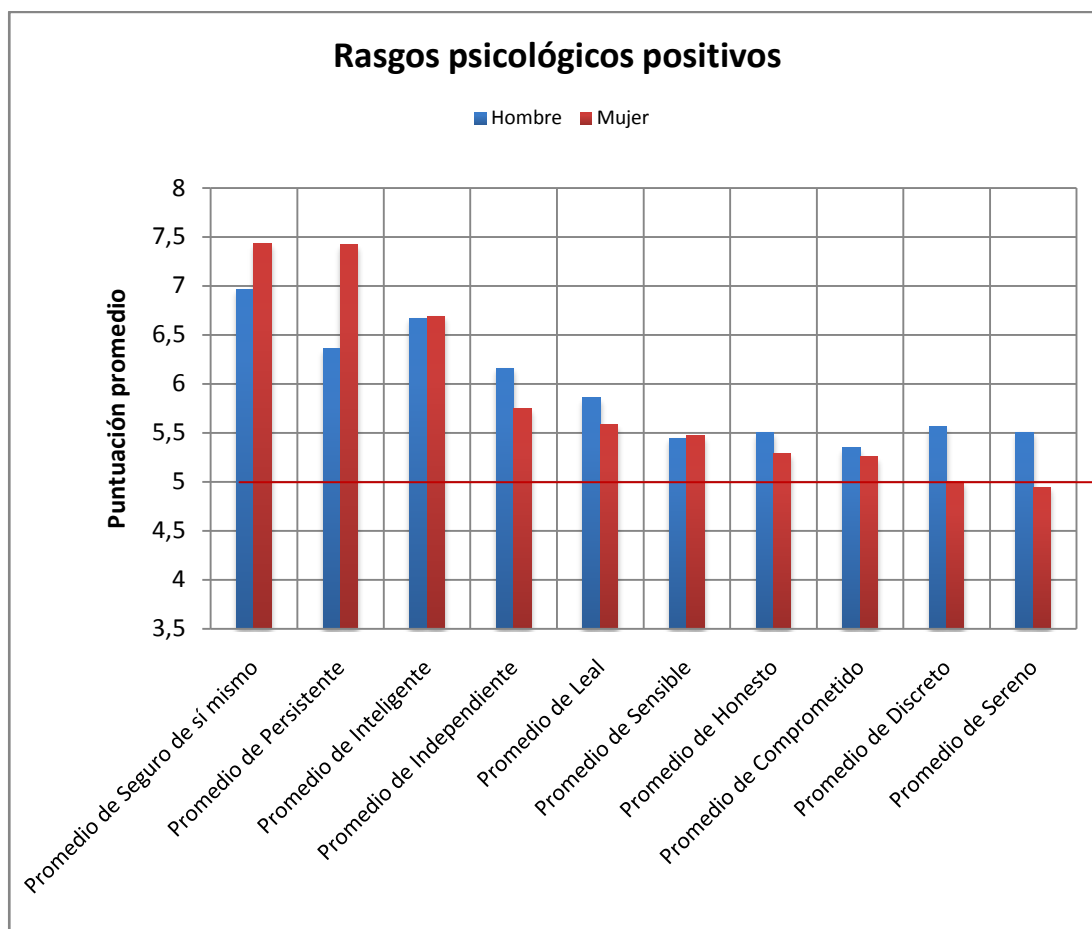


Gráfico 4-17. Rasgos psicológicos positivos de los periodistas cinematográficos de los años 90 (N=120). Fuente: elaboración propia

Si se comparan los gráficos resumen de los rasgos positivos y negativos se comprueba, en primer lugar, que las puntuaciones más elevadas se registran entre los rasgos psicológicos positivos pero que, en conjunto, los valores negativos obtienen una media mayor, sobre todo en el caso de las mujeres. Los y las periodistas de los 90 hacen gala en mayor medida de todos los rasgos bautizados como positivos, ya que obtienen puntuaciones superiores al cinco en casi todos ellos y exhiben los rasgos negativos analizados en una proporción bastante semejante.

En el grupo de los rasgos positivos, las mujeres superan a los hombres en seguridad en sí mismas y en persistencia, así como en inteligencia y sensibilidad. En el resto de categorías ellos obtienen una mejor puntuación que la de sus colegas femeninas, sobre todo en rasgos como la independencia, lealtad, discreción y serenidad. De hecho, en este último las periodistas “suspenden”.

En cuanto a los rasgos negativos, las mujeres obtienen puntuaciones más altas en ocho de los diez adjetivos, en algunos casos, como en la ambición y la competitividad, con una diferencia más que notable. Las periodistas son un poco más arrogantes que sus colegas varones, mucho más entrometidas, algo más manipuladoras y frías y bastante más superficiales, así como más histéricas (de hecho, ellos no lo son en absoluto, con cifras negativas en este apartado, en el que por otra parte tampoco ellas muestran unos valores excesivos). En contrapartida, ellos son un poco más egoístas y mucho más cínicos.

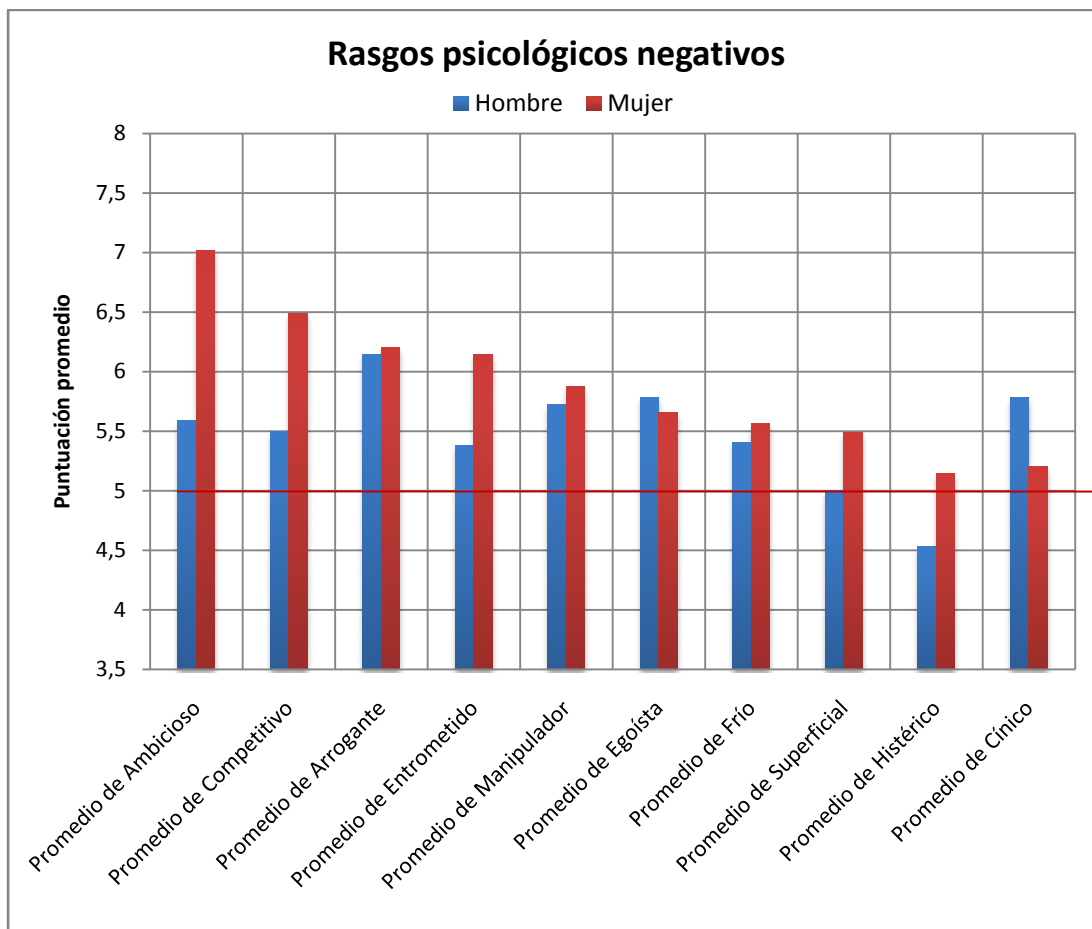


Gráfico 4-18. Rasgos psicológicos negativos de los periodistas cinematográficos de los años 90 (N=120). Fuente: elaboración propia

Fijándose sólo en los personajes femeninos, los rasgos más destacados son la **seguridad en sí mismas** (7,44), la **persistencia** (7,42) y la **ambición** (7,02). De este modo, las periodistas exhiben una gran confianza en sus propias capacidades, se muestran reacias a abandonar una historia o a dejarse abatir por las circunstancias y ponen todo su empeño en lograr sus objetivos, muchas veces, aunque no siempre, relacionados con su ambición profesional. La inteligencia es el siguiente rasgo más destacado de la mayoría de las periodistas cinematográficas de los años 90, así como la competitividad.

Valores promedio	MUJER
Promedio de Seguro de sí mismo	7,44
Promedio de Persistente	7,42
Promedio de Ambicioso	7,02
Promedio de Inteligente	6,69
Promedio de Competitivo	6,49

Tabla 4-3. Selección de los cinco rasgos psicológicos en los que las mujeres periodistas de los 90 obtienen una puntuación más elevada

En cuanto a los personajes varones, sus cinco valores más elevados presentan de partida puntuaciones más bajas, confirmando así la impresión general arrojada por el test Big Five: los

rasgos psicológicos con los que se retrata a los personajes femeninos son más extremos que los que exhiben sus colegas varones, ya sea para bien o para mal. El primero coincide tanto para hombres como para mujeres; es la **seguridad en sí mismos**, que obtiene, también en este caso, la puntuación más destacada (6,97), seguido de la **inteligencia** (6,67) y de la **persistencia** (6,36).

De este modo, hombres y mujeres coinciden en dos de los tres rasgos que reciben la mayor puntuación: la seguridad en sí mismos y la persistencia, mientras que el elemento en discordia en el caso de los personajes masculinos (la inteligencia) está asimismo entre los cinco mejor valorados de los femeninos. Las mayores diferencias residen, por tanto, en los dos restantes. Según ellos, los periodistas son independientes (6,16) y arrogantes (6,15), donde las mujeres son ambiciosas y competitivas.

Valores promedio	HOMBRE
Promedio de Seguro de sí mismo	6,97
Promedio de Inteligente	6,67
Promedio de Persistente	6,36
Promedio de Independiente	6,16
Promedio de Arrogante	6,15

Tabla 4-4. Selección de los cinco rasgos psicológicos en los que los hombres periodistas de los 90 obtienen una puntuación más elevada

Otro dato interesante surge al comparar cuáles son los adjetivos en que se distancian más las puntuaciones obtenidas entre hombres y mujeres. En la Tabla 4-5 se muestran los cuatro rasgos en los que existe una mayor diferencia a favor de ellas, así como los cuatro en que la disparidad se salda a favor de ellos. La primera conclusión que se extrae es que cuando son ellas las que obtienen una puntuación mayor para un determinado rasgo, la distancia que los separa es mucho más elevada que cuando son ellos los que están por encima.

Así, con una diferencia de 1,43 puntos, las mujeres se perfilan como mucho más ambiciosas que sus colegas varones. Los distinguen también la persistencia (1,06), la competitividad (0,99 puntos de diferencia) y el grado de intromisión (0,77), así como el cinismo (0,58 puntos, en este caso a favor de ellos), la serenidad y la discreción (0,56 puntos en ambos casos) y la independencia, en la que los periodistas varones obtienen mejor puntuación que las mujeres por una diferencia de 0,42.

El resumen de todos estos datos permite afirmar, por tanto, que la ambición, la persistencia y la competitividad son los rasgos que más distinguen a las mujeres periodistas de sus colegas varones, así como los que más las identifican junto con la seguridad en sí mismas, que comparten con ellos. Los periodistas cinematográficos son, a su vez, más cínicos que sus compañeras, así como más discretos y serenos.

	HOMBRE	MUJER	DIFERENCIA
Promedio de Ambicioso	5,59	7,02	1,43
Promedio de Persistente	6,36	7,42	1,06
Promedio de Competitivo	5,50	6,49	0,99

Promedio de Entrometido	5,38	6,15	0,77
Promedio de Independiente	6,16	5,75	-0,42
Promedio de Sereno	5,51	4,95	-0,56
Promedio de Discreto	5,56	5,00	-0,56
Promedio de Cínico	5,78	5,20	-0,58

Tabla 4-5. Rasgos psicológicos en los que existe una mayor diferencia en la puntuación entre los personajes masculinos y femeninos en el cine de los 90

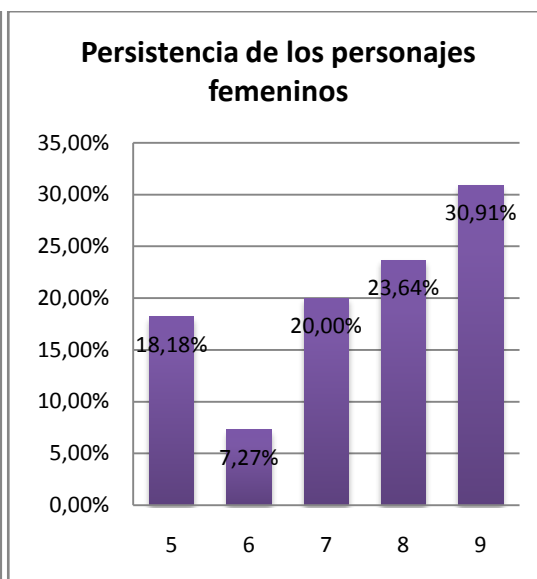
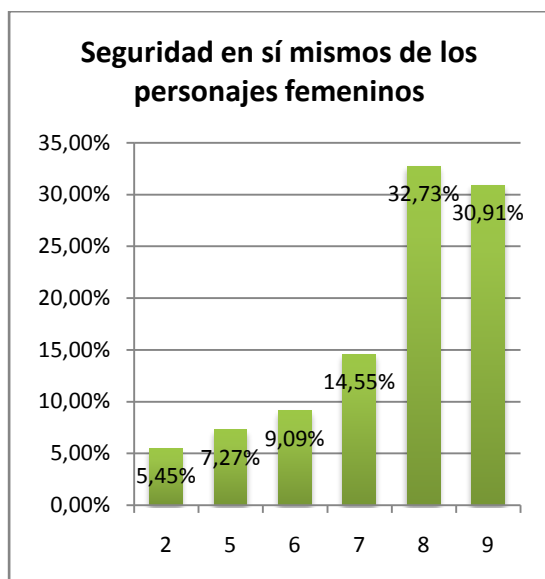


Gráfico 4-20. Porcentaje de personajes femeninos para cada una de las puntuaciones de los rasgos de “seguridad en sí mismas” y “persistencia”. Fuente: elaboración propia

Al igual que se hizo en el apartado anterior, los gráficos Gráfico 4-20 y Gráfico 4-19 repasan cómo se distribuyen los personajes dentro de las tres categorías más destacadas. Así se comprueba que el 63,64% de los personajes femeninos reciben o bien un 8 o un 9 en la categoría de “seguridad en sí mismas”, lo que refuerza la idea de que se trata de un rasgo extremo en la mayor parte de los personajes. En cuanto a la persistencia, casi la tercera parte de los personajes recibe la puntuación más alta (30,91%) y casi la cuarta parte un 8 (23,264%).

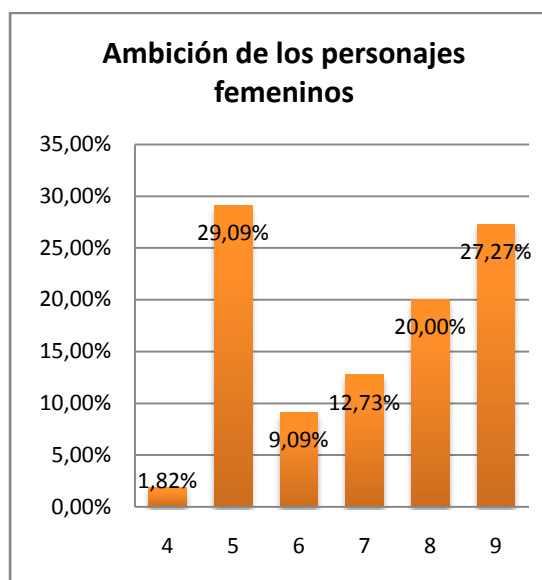


Gráfico 4-19. Porcentaje de personajes femeninos para cada una de las puntuaciones de los rasgos de “ambición”. Fuente: elaboración propia

En lo que respecta a la ambición, el gráfico desvela un elevado porcentaje de personajes, más que en las categorías anteriores, que obtiene una puntuación “neutra” (29,09%). Sin embargo, más de la mitad de las periodistas analizadas obtienen valores de 8 y 9, es decir, las puntuaciones más extremas para este rasgo.

Entre los valores en los que los personajes femeninos obtienen unas puntuaciones más bajas, la serenidad es en el que salen peor paradas, hasta el punto de que, como ya se indicó, es el único en el que “suspenden”. La discreción, la histeria y el cinismo son, por este orden, las siguientes características menos presentes en los personajes femeninos.

4.3 Factor social

El factor social del personaje incluye aspectos muy diversos que abarcan desde las relaciones familiares hasta la ideología pasando, por supuesto, por el ámbito laboral, que en condiciones normales sería uno de los aspectos destacables en el estudio de la caracterización del personaje a nivel social. Dado que lo profesional aparece tratado con toda amplitud en el capítulo anterior, en éste el análisis se restringe a tres grandes ámbitos de la dimensión social del personaje: su vida sentimental, sexual y familiar –aspecto dentro del cual se dedicará una atención especial a las relaciones de las periodistas con la maternidad–; los tipos de espacios con que interactúan los personajes y el uso que les dan a los mismos y, por último, la relación entre los periodistas de los años 90 y el consumo de alcohol y tabaco, una cuestión esta última que constituyó un rasgo bastante característico en el retrato de este sector profesional por parte el cine de los años 30 y 40 (ver subepígrafe 1.3.2, página 104).

4.3.1 La vida privada de las periodistas de los 90: vida de pareja, hijos y familia

En lo que respecta al conflicto entre la vida personal y profesional –que en el capítulo sobre los estereotipos del periodista cinematográfico se consideraba uno de los elementos más recurrentes en la representación del mismo–, no es habitual que el cine de los 90 lo plantee de manera expresa, puesto que en más de un 71,77% ($n= 89$) de los casos (en conjunto) no consta o no es relevante la existencia de dicho conflicto, al tiempo que en un 2,42% ($n= 3$) se deja claro que el personaje no tiene ningún problema para conciliar la vida privada y la profesional. En contrapartida, constituye el eje central del filme



Gráfico 4-21. Porcentaje de personajes masculinos y femeninos en distintos niveles de conflicto entre la vida personal y profesional ($N= 35$, una vez excluidos los 89 personajes para los que no consta). Fuente: elaboración propia

en el caso de tres de los personajes principales masculinos (4,62%) y en el de cinco de los femeninos (8,47%), lo que revela que sigue constituyendo un tema de la suficiente importancia como para aparecer de forma muy destacada en algunas películas.

En cuanto a la influencia del sexo del personaje, existe una mayor tendencia por parte de los guionistas y directores a relacionar las dificultades para conciliar ambos ámbitos con los personajes femeninos que con los masculinos. Así, a un 15,25% ($n=9$) de las periodistas de los años 90 se les plantea este problema de forma sistemática, frente al 4,62% ($n=3$) de hombres en la misma situación.

El siguiente elemento a analizar es cómo se resuelve en los casos en que se plantea. Para ello se determinaron cuatro posibilidades: que el conflicto quede sin resolver, que el personaje



Gráfico 4-22. Resolución de los conflictos entre trabajo y vida personal ($N=32$). Fuente: elaboración propia

logre encontrar un equilibrio entre la vida personal y la profesional, que el conflicto se resuelva a favor de la vida profesional o, por último, que la solución se decante a favor de la vida personal, lo que, como se vio al hablar de las *sob sister*, era la habitual para las mujeres periodistas en el cine de los 30 y 40.

En los 90 la situación ha cambiado de forma radical y, así, son muy escasos los personajes femeninos que ponen la vida personal por delante de la profesional y, caso de ser así, suelen

hacerlo no por propia voluntad sino muy presionadas por las circunstancias, salvo excepciones como la de Robin Monroe (Anne Heche) en *Six days and Seven Nights* (Seis días y siete noches), (Ivan Reitman, 1998), que abandona su exitosa carrera profesional para darle una oportunidad a su recién iniciado romance con un piloto (ver subepígrafe 6.1.4, página 374) o la de Amy Archer (Jennifer Jason Leigh) en *The Hudsucker Proxy* (El gran salto), (Joel Coen, 1994), que reacciona igual que las periodistas de los años 30 a las que su personaje parodia. También puede decirse que termina priorizando lo personal sobre lo profesional (aunque con muchos matices en este caso) Martha Hackett (Marisa Tomei) en *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994), un personaje al que se volverá más adelante al analizar la relación de las profesionales de la información con la maternidad.

Ante un conflicto de este tipo los hombres tienden algo más, a su vez, a poner por delante lo profesional sobre lo personal ($H=35,71\%$, $n=5$; $M=22,22\%$; $n=4$), si bien una conclusión muy extendida en ambos casos, aunque más en los de ellas que en los de ellos, es que el conflicto quede sin resolver ($H=35,71\%$, $n=5$; $M=50,00\%$, $n=9$)

De todas formas, que la película haga expresa la existencia de un flicto entre el ámbito privado y el trabajo no implica que las vidas de los periodistas cinematográficos se hayan vuelto ordenadas y estandarizadas. Uno de los elementos incorporados al análisis de contenido fue si la vida privada del personaje se percibía en el filme como un desastre. Esta consideración incluye horarios irregulares de trabajo y descanso, desorganización doméstica, inestabilidad sentimental y psíquica, hábitos poco saludables como el consumo excesivo de alcohol, etcétera. En los casos en los que la película no aportaba datos suficientes

al respecto se ha considerado como “no aplicable”, en vez de atribuir una estabilidad vital que la película tampoco muestra. El resultado de este análisis revela la pervivencia del rasgo estereotipado de que los periodistas tienen una vida privada desorganizada e inestable, sobre todo en el caso de los personajes masculinos, con un 60,32% de hombres periodistas para los que se aplica este enunciado y un 50,82% de las mujeres.

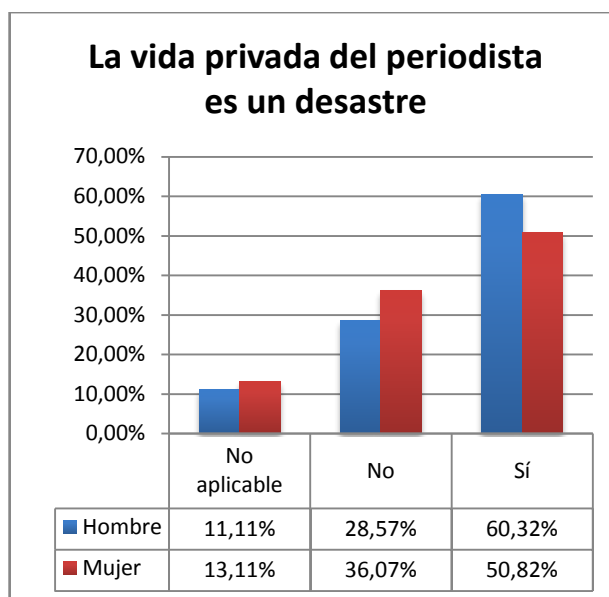


Gráfico 4-23. Porcentaje de personajes masculinos y femeninos en los que se muestra que su vida privada es un desastre (N=124). Fuente: elaboración propia

4.3.1.1 Vida de pareja, enamoramiento y relaciones endogámicas

En cuanto a los estados civiles, predominan de manera clara los personajes solteros y sin pareja, sobre todo en el caso de las mujeres, ya que más de la mitad de los personajes representados pertenece a este grupo (M=54,24%, $n= 32$). Por otra parte, el cine de los 90 incluye entre sus personajes a más periodistas varones casados (22,22%, $n= 14$) que a mujeres (13,56%, $n= 8$)—, mientras que ambos sexos obtienen unas cifras parejas —y bastante elevadas— en el porcentaje de divorciados.

La comparación entre el estado civil inicial y final del personaje permite extraer algunas conclusiones interesantes. La más destacable es que las periodistas, que en una gran proporción aparecen retratadas como “solteras sin pareja”, conservan en la mayor parte de los casos (un 68,75%) el mismo estado civil al final del filme, lo que revela que el matrimonio o conseguir una relación estable ha dejado de ser el objetivo prioritario para la mayoría de ellas,³¹⁰ al igual

³¹⁰ Sin realizar un análisis cuantitativo, a través del análisis de siete películas producidas entre 1963 y 1972 Catherine Graham Austin llegaba a una conclusión similar con respecto a dicho periodo. “Although all the women journalists in past eras were also single, they clearly expected to get married –a focus that is largely absent from the movies from this period” “Aunque todas las mujeres periodistas del pasado también eran solteras, claramente esperaban casarse en algún momento, un objetivo ausente en las películas de esta etapa” (Austin 1996, 85). En contrapartida, la autora considera que en el periodo siguiente, que ella sitúa entre 1982 y 1996 (año en que redacta su tesis), se percibe sin embargo un repunte de la idea del matrimonio

que detectaban Spaulding y Beasley en las novelas populares de la misma década (Crime, Romance and Sex: Washington Women Journalists in Recent Popular Fiction 2003). Este porcentaje es sólo algo inferior (aunque similar) al de los hombres periodistas, lo que revela que la actitud de los y las periodistas solteros hacia las relaciones de pareja es bastante similar.³¹¹ Las dos terceras partes de las periodistas divorciadas siguen estándolo al final del filme (66,67%), un 22,22% se casa de nuevo y un 11,11% se compromete, mientras los personajes masculinos tienden a mantenerse menos en este estado civil: algo más de la mitad de los periodistas divorciados (55,56%) siguen estándolo al final de la película, pero la casi otra mitad vuelve a casarse o al menos encuentra una pareja.

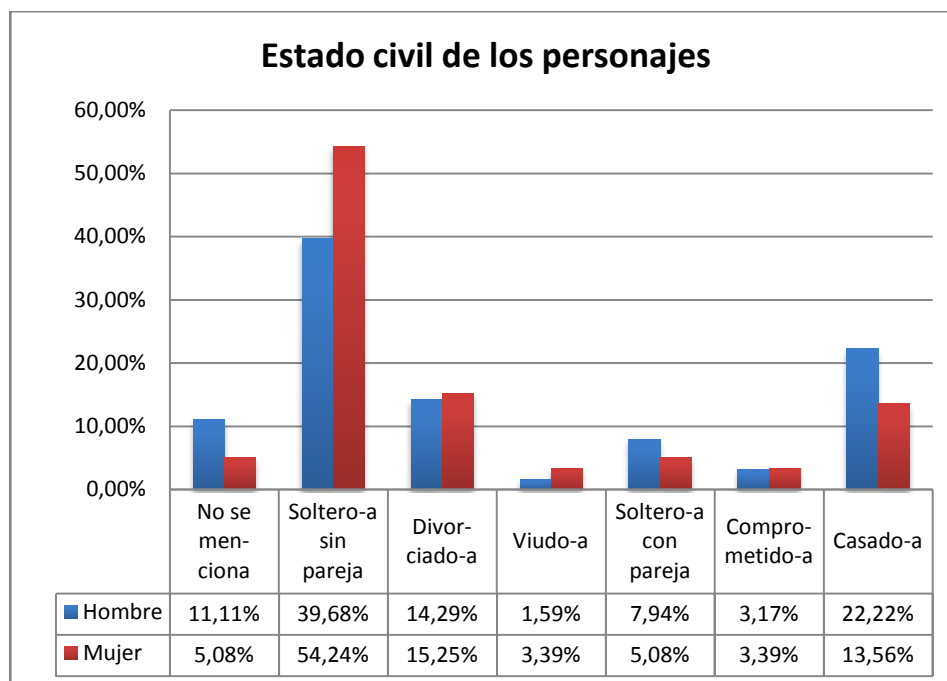


Gráfico 4-24. Estado civil de los personajes (N=124). Fuente: elaboración propia

Curioso es también comprobar qué ocurre con los casados: si son hombres, casi la tercera parte no modifica su estado civil (64.29%), un 28,57% se divorcia y un 7,14% enviuda. Sin embargo, si son mujeres, sólo la cuarta parte conserva a su pareja al final, pero la razón principal para haberla perdido no es el divorcio (12,50%) sino el fallecimiento del cónyuge (62,50%). Lo más llamativo es que en la mayoría de las ocasiones esta pérdida está motivada por el propio personaje: Rebeca Giner (Victoria Abril) asesina a su marido en *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991); Suzanne Stone Maretto (Nicole Kidman) hace lo propio con el suyo en *To Die For* (Todo por un sueño), (Gus Van Sant, 1995), mientras que el malvado Elliot Carver (Jonathan Pryce) ordena la muerte de su mujer en *Tomorrow never dies* (El mañana

como algo mucho más deseable que en la etapa precedente, al tiempo que el cine prodiga menos la exhibición de la libertad sexual de las mujeres (Austin 1996, 99). En el capítulo 6 se retomará este tema en relación con las primeras manifestaciones cinematográficas (*chick flicks*) del género "Chick".

³¹¹ Es curioso observar también que el alrededor de 30% de personajes restantes cambian su situación hacia la de soltero con pareja (M=28,13%; H= 20%) o comprometido (H= 8%), pero no a la de casados. En el único caso en que un personaje femenino inicialmente soltero se casa en el transcurso del filme, la muerte de su marido antes del final del mismo hace que pase de soltera a viuda (3,13%), de tal modo que, de facto, se mantiene en buena medida el estado de soltería dominante entre los y las periodistas.

nunca muere), (Roger Spottiswoode, 1997). Sólo el marido de Carmen Suárez (Carmen Maurra) pasa a mejor vida por causas naturales en *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (Enrique Urbizu, 1994), mientras que en los dos casos restantes la viudedad se adquiere por un atentado terrorista o, una opción poco habitual en la vida real, por un ataque extraterrestre.

Por último, entre los solteros con pareja la opción más habitual para ellas es que la pierdan (el 66,67% de los personajes femenino termina la película soltero y sin pareja) y para ellos que la conserven (80%). De este modo, la tendencia global apunta a que el cine de los 90 tiende a mostrar a las mujeres como solteras o sin pareja, suelen estar solas en una mayor proporción que los hombres y, por último, la tendencia no es a que se emparejen a lo largo del filme sino, más bien, a que pierdan su pareja en el caso de tenerla. Hollywood insiste en la idea, presente a lo largo de todo el siglo, de que la compatibilidad entre una vida matrimonial feliz y una carrera profesional es un objetivo casi imposible de alcanzar. (Baun 1983, 42)

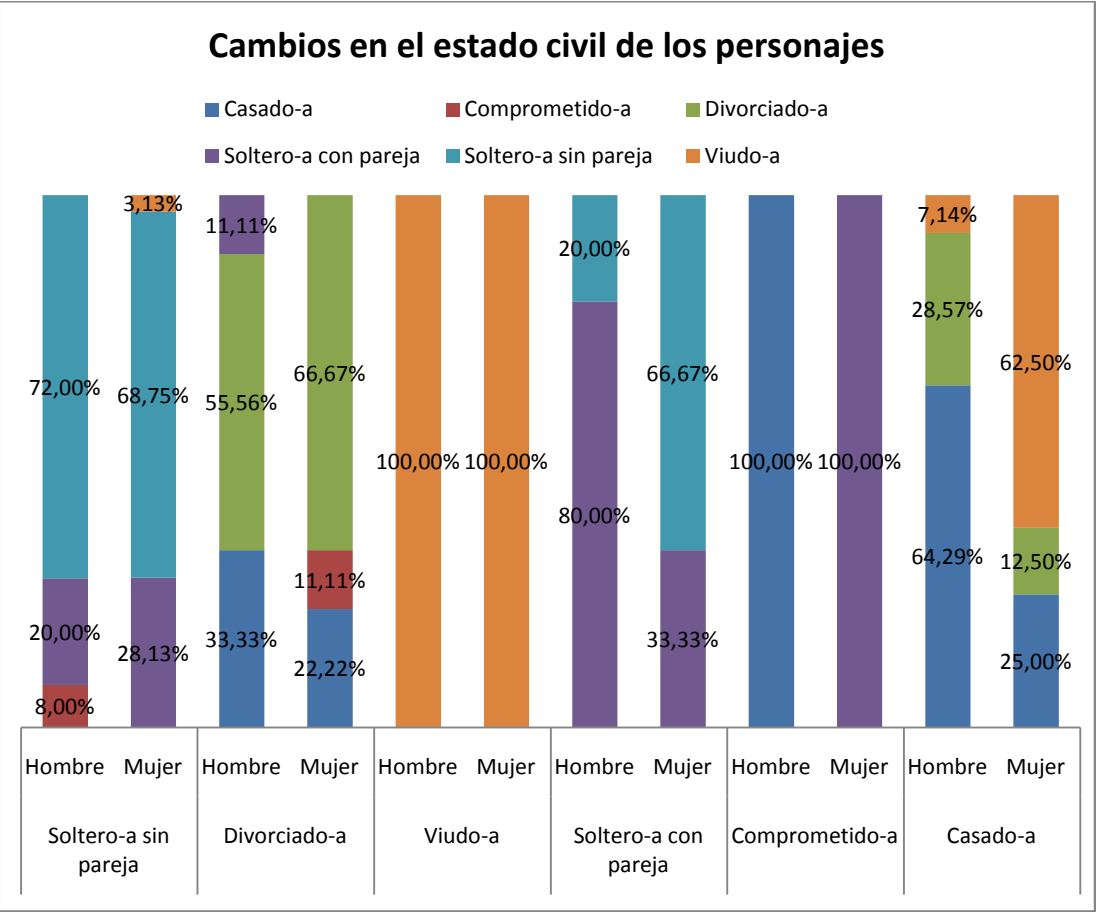


Gráfico 4-25. Cambios en el estado civil de los personajes a lo largo de la trama. Fuente: elaboración propia

En cuanto a la conclusión antes aventurada de si las películas de los 90 incluían menos el elemento sentimental como motivación fundamental para los personajes femeninos que en el caso de sus antecesoras, para responder con más contundencia a esta cuestión se incorporó a la ficha de análisis una casilla para indicar si el personaje se enamoraba durante la película.³¹² Los resultados son concluyentes: sólo la tercera parte de los personajes de periodistas en el cine

³¹² Hablamos de enamoramiento, no de relaciones sexuales. Éstas se abordan más adelante en un gráfico específico.

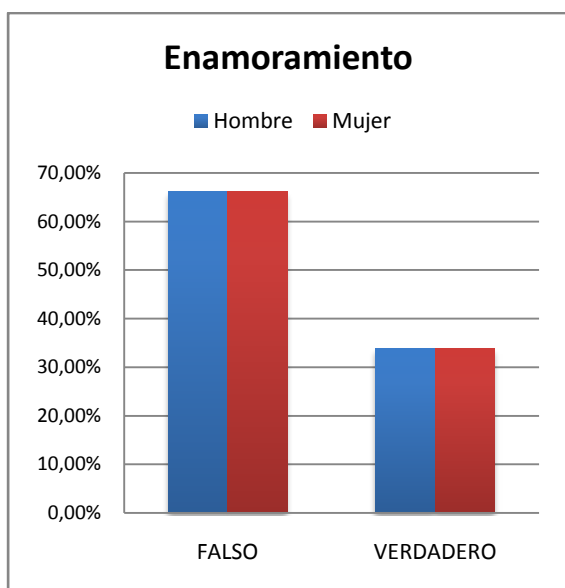


Gráfico 4-26. Porcentaje de personajes masculinos y femeninos que se enamoran durante la película (N=124). Fuente: elaboración propia

cual es decir bastante si se tiene en cuenta que en muchos de ellos (15%, $n=17$) sólo aparece un periodista y que, por tanto, es imposible que puedan alimentar esta estadística.

Así, la fotógrafa Alison King (Sharon Stone) fuerza un encuentro sexual con el periodista David Raybourne (Andrew McCarthy) en *Year of the Gun* (El año de las armas), (John Frankenheimer, 1990), mientras que Mikel Uriarte (Imanol Arias) y Laura Riera (Cecilia Dopazo) –sobre la que se insinúa que es la amante del jefe de ambos en la cadena, Andrés Ortega (Javier Dotú)– tienen relaciones sexuales en *Territorio Comanche*, (Gonzalo Herrero, 1997).



Gráfico 4-27. Porcentaje de películas en las que los periodistas mantienen relaciones sentimentales y/o sexuales con otros periodistas (N=112). Fuente: elaboración propia

haciéndole unas fotos con las que la convertirá en el hazmerreír de los colegas congregados en París. Más éxito en apariencia en un empeño similar –y con el mismo fotógrafo como objeti-

de los años 90 se ven envueltos en alguna trama de tipo amoroso. Esta afirmación es válida tanto para hombres como para mujeres hasta el punto de que el porcentaje es casi idéntico en ambos casos (aunque no los valores absolutos, derivados de la mayor presencia de personajes masculinos que femeninos: (H=33,85%, $n=22$; M=33,90%, $n=20$)).

Por otra parte, los periodistas mantienen relaciones con sus colegas en bastantes de los títulos analizados, reforzando así la idea de que se trata de una profesión con una marcada tendencia endogámica. En concreto, esta situación se registra en un 18% de los títulos analizados ($n=20$), lo

En *Prêt-à-Porter* (Robert Altman, 1994), los hasta entonces desconocidos entre sí Anne Eisenhower (Julia Roberts), periodista de moda del *Houston Chronicle*, y Joe Flynn (Tim Robbins), que cubre los deportes para el *Washington Post*, aprovechan el grueso de su estancia en París para practicar sexo en la habitación de hotel en la que están confinados debido a la oportuna desaparición de sus respectivas maletas.

Por su parte, la talludita editora de *Harper's Bazaar* Sissy Wannameck (Sally Kellerman) aborda sexualmente al exitoso fotógrafo Milo O'Brannigan (Stephen Rea), en apariencia con el fin de ficharlo para su revista. Él corresponde a su iniciativa

vo— tiene la directora de *British Vogue*, Nina Scant (Tracey Ullman), que sí logra llevarse a Milo a la cama pero que huye despavorida cuando éste saca la cámara con las mismas aviesas intenciones que en el caso anterior.

Sin que el sexo aparezca de manera tan explícita en pantalla, los escarceos de tipo romántico y/o sexual también están muy presentes películas como *My Favorite Martian* (Mi marciano favorito), (Donald Petrie, 1998), en la que la presentadora Brace Channing (Elizabeth Hurley) acosa por razones interesadas al realizador Tim O'Hara (Jeff Daniels), mientras que la operadora de cámara Lizzie (Daryl Hannah) trata de avanzar en su incipiente relación amorosa. Asimismo, el veterano reportero Scott Everett (Clint Eastwood) coquetea y besa a su jovencísima compañera Michelle Ziegler (Mary McCormack) y, no contento con ello, mantiene relaciones sexuales con la mujer de su redactor jefe, Bob Findley (Denis Leary), aumentando si cabe la endogamia sugerida por el filme. También en la Redacción del *Chicago Sun-Times* proliferan los escarceos sexuales y/o sentimentales, sobre todo en torno a Anita (Molly Shannon), que no sólo se acuesta con Roger, de Opinión, (Allen Covert) sino que incluso ambos intercambian gestos obscenos durante las reuniones de reparto de temas en la Mesa de Redacción. Es interesante al respecto la conversación que, al principio de la película, mantiene con ella Gus, el redactor jefe, en la puerta de la entonces correctora del diario, Josie Geller (Drew Barrymore):

Gus: So, Anita... You and Roger in op/ed.

Anita: Oh, man, who told you?

Gus: Roger in op/ed.

Anita: Really?

Gus: Anita?

Anita: What?

Gus: Don't make me send you another memo about my policy on interoffice dating.

Josie Geller: It's "intraoffice dating" And they're not dating. They're having sex.³¹³ (*Never Been Kissed*, 00:03:08 a 00:03:20)

A pesar de sus normas, Anita y Gus terminarán por convertirse en pareja, alimentado así la endogamia del Chicago Sun-Times en particular y de la profesión en general.

Con el objetivo de evitar una situación semejante, en su primer encuentro Max Brackett (Dustin Hoffman) informa con ironía a la joven becaria Laurie Callahan (Mia Kirshner) de que es gay, consciente de la mezcla explosiva que supone la combinación entre una periodista ambiciosa y novata y un veterano profesional con tres divorcios auestas. Henry Hackett (Michael Keaton) está casado en *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994) con una reportera de su mismo periódico, Martha Hackett (Marisa Tomei) mientras que la redactora-jefe Alicia Clark (Glenn Close) mantiene relaciones esporádicas con el jefe de Sociedad, Carl (Bru-

³¹³ **Gus:** Así que, Anita... tú y Roger de Opinión...

Anita: Vaya, hombre, ¿quién te lo dijo?

Gus: Roger de Opinión

Anita: ¿De verdad?

Gus: ¿Anita?

Anita: ¿Qué?

Gus: No me obligues a enviarte otra nota sobre mi política acerca de las citas inter-Redacción

Josie Geller: Son "citas intraRedacción" Y tampoco son citas. Se acuestan juntos. (*Never Been Kissed*, 00:03:08 a 00:03:20)

ce Altman) y el director confiesa que su hija no le habla porque “I kept fucking my reporters and broke her mother's heart”³¹⁴ (*The Paper*, 01:16:47). En *Before the rain* (*Pred Dozdot*) (Milcho Manchevski, 1994), la directora de una agencia informativa británica Anne (Katrín Cartlidge) mantiene una intensa relación extra-marital con el fotógrafo Aleksander Kirkov (Rade Serbedzija).

El surgimiento de una relación entre dos periodistas, sentimental en este caso, es el tema central de *I love trouble* (Me gustan los líos), (Charles Shyer, 1994), en *Up Close & Personal* (Íntimo y personal), (Jon Avnet, 1996), así como y en *Groundhog Day* (Atrapado en el tiempo), (Harold Ramis, 1993) entre el presentador Phil Connors (Bill Murray) y su productora Rita (Andie McDowell). Esta misma actriz encarna a Dorothy, una entrenadora de perros que se hace pasar por reportera en *Michael* (Nora Ephron, 1996): es en calidad de tal como dará comienzo su romance con el frío Frank Quinlan (William Hurt).

También endogámica es la relación existente entre Ike Graham (Richard Gere) y su ahora ex esposa Ellie (Rita Wilson), a la sazón directora del periódico donde trabajan ambos. Aunque fallida, la experiencia de compartir su vida con alguien de la misma profesión no debió de resultar tan negativa para Ellie cuando su segundo y actual marido, Fisher (Héctor Elizondo), también trabaja en el periódico (no queda claro en calidad de qué, pero parece el jefe de fotografía porque siempre lleva negativos y una pequeña lupa de aumento para verlos). Y aunque no hay relaciones a la vista en *The New York Daily* de *One Fine Day* (Un día inolvidable), (Michael Hoffman, 1996), el personaje de Jack Taylor (George Clooney) recibe al respecto numerosas propuestas de sus compañeras de trabajo. De Selena St. George (Jennifer Jason Leigh) se sabe que tuvo algo más que una relación profesional con su jefe en la revista en la que trabajan, Peter (Eric Bogosian), sobre el que ahora se deduce que mantiene una nueva aventura con otra colega del trabajo, o al menos así lo cree Selena.

Por no restringir el repaso a Hollywood, también hay mucho romance y sentimientos entrecruzados en la Redacción de *Cosas*, perteneciente a la película argentina *El mismo amor la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999). La redactora Leticia (Mariana Richaudeau) está enamorada desde hace tiempo de su compañero Jorge Pellegrini (Ricardo Darín), con el que de vez en cuando sale al cine o a cenar en citas que fracasan estrepitosamente entre otras cosas porque él no es consciente, tal y como revelará al final, de los sentimientos que ella albergaba hacia él. Leticia termina por casarse con otro de sus compañeros, el periodista político Antonio Márquez (Ulises Dumont), a pesar de la enorme diferencia de edad que los separa.

A su vez, la presentadora de informativos Rebeca Giner (Victoria Abril) está casada con el antes reportero y ahora director de la cadena Manuel Sancho (Féodor Atkine) en *Tacones Lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991), que también es amante de otra de las presentadoras, Isabel (Miriam Díaz Aroca). Carmen Suárez (Carmen Maura) se lía en una noche de borrachera con su colega Miguel Ángel (El Gran Wyoming) y, por añadidura, aunque en este caso el asunto no cuaja, tiene que soportar las constantes insinuaciones de su director Fernando D'Ocón (Fernando Valverde).

³¹⁴ “Me acostaba con las reporteras y le rompí el corazón a su madre” (*The Paper*, 01:16:47).

4.3.1.2 Infidelidades y vida sexual de los periodistas cinematográficos

De todo lo visto hasta aquí surge también la cuestión de si los periodistas son particularmente infieles. A falta de datos para compararlos con otras profesiones, lo que sí se puede decir es que algo más de la tercera parte (con independencia de que sean hombres o mujeres) de los que tienen una relación estable son infieles a sus parejas, lo que parece, de entrada, un porcentaje bastante elevado.

Al introducir la variable del sexo del personaje se descubre que ellas son más infieles que ellos, al menos en términos porcentuales. Así, de las 15 periodistas que aparecen envueltas en algún tipo de relación estable, nueve son fieles a su pareja (60%) y seis infieles (40%). En el caso de ellos, el número de infieles es mayor en términos absolutos (11) pero menor en términos porcentuales (31%) ya que son 25 los periodistas varones que no traicionan a su pareja habitual.

Este listado sólo contempla a los que tienen una relación estable en el momento en que se desarrolla la película y excluye, por tanto, a los periodistas ya divorciados que en algún momento reconocen haber sido infieles en el pasado y que achacan a este comportamiento la ruptura conyugal. Así, de los nueve periodistas sobre los que se dice que están divorciados (14,29%), al menos en siete casos queda claro que la infidelidad fue una de las razones principales de dicha ruptura.³¹⁵ Sin embargo, en ninguna de las nueve periodistas que comienzan la película divorciadas (15,25%) se menciona que el motivo haya sido una infidelidad por su parte y sí en algún caso se insinúa que pueda haber sido responsabilidad de su antigua pareja.

Porcentaje de periodistas fieles e infieles

■ INFIELES ■ FIELES

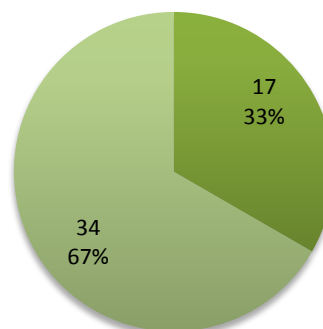


Gráfico 4-28. Porcentaje de periodistas (hombres y mujeres) que son fieles o infieles a sus parejas estables. Fuente: elaboración propia

Porcentaje de periodistas fieles e infieles por sexo del personaje

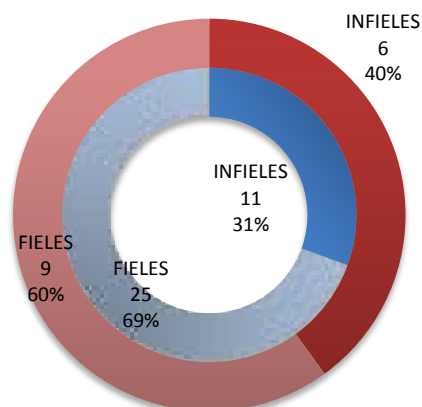


Gráfico 4-29. Porcentaje de periodistas fieles e infieles en función del sexo del personaje. Fuente: elaboración propia.

³¹⁵ Son Germain-Roland Desmot, de *Au coeur du mensonge*; Jack Taylor, en *One fine day*; Max Brackett en *Mad City*; Ike Graham en *Runaway Bride*; Warren Justice, en *Up Close & Personal*, Peter Brackett, en *I love trouble* y Bernie White, en *The Paper*.

Aunque los comportamientos sexuales de los personajes cinematográficos resultan algo difíciles de medir en términos cuantitativos, la elaboración de una clasificación de los mismos y su aplicación a los periodistas cinematográficos de los años 90 puso de relevancia como elemento más significativo (que no más abundante) la “agresividad sexual” de los personajes femeninos. Este aspecto empezaba a percibirse ya en los años 70, una época en la que el movimiento a favor de la liberación sexual de las mujeres se tradujo en comportamientos más desinhibidos de las periodistas de la gran pantalla, que contrastaban de manera radical con la castidad que constituía un valor absoluto en las décadas precedentes.

Faye Dunaway, por ejemplo, interpretó en los 70 a dos personajes con un comportamiento sexual bastante agresivo: Susan, en *The Towering Inferno* (El coloso en llamas), (John Guillermin, 1974) inicia un encuentro sexual con su pareja en la oficina de éste, pidiéndole que en el futuro no olvide que ha sido idea suya, mientras que en *Network* (Sydney Lumet, 1976) utiliza sexualmente a los hombres con el objetivo de avanzar en su carrera. Sin llegar tan lejos, Lois Lane (Margot Kidder) le pregunta a Superman por el color de su ropa interior en *Superman* (Richard Donner, 1978), Opal (Geraldine Chaplin), se acuesta con el cantante folk Tom (Keith Carradine) en *Nashville* (Robert Altman, 1975) (Austin 1996, 79-80), mientras que Friday Foster (Pam Grier) mantiene en la película que lleva su nombre –*Friday Foster* (Arthur Marks, 1975)³¹⁶– relaciones sexuales con tres hombres, sin que a nadie parezca importarle la “aparente promiscuidad” del personaje (Austin 1996, 77).

En los años 90 en más de la tercera parte de los personajes no existe ni la más mínima referencia a la vida sexual, estando muy igualados al respecto los personajes masculinos y los femeninos (H= 36,92%, $n= 24$; M= 35,59%, $n= 21$). Hay que añadir que en buena parte de las opciones restantes las referencias que se hacen en el film son verbales.

La segunda posibilidad más numerosa (tercera si se toma en cuenta el grupo conjunto de “otras opciones”, en el que se han incluido a las más minoritarias) es la de que el personaje se presente como muy promiscuo, una posibilidad en la que sí existe una diferencia clarísima y significativa entre hombres y mujeres. Así, esta característica es atribuible al 18,46% ($n=12$) de los personajes masculinos, mientras que sólo un personaje femenino (1,69%) es etiquetable del mismo modo. Se trata de Barbara Miller Molina (Aitana Sánchez-Gijón)³¹⁷ en *La ley de la frontera* (Adolfo Aristarain, 1995). En el caso de otro pequeño grupo (en este caso vuelve a haber coincidencia entre hombres y mujeres, con seis de cada en esta situación) se les muestra manteniendo una aventura con otro personaje, aventura que puede ser más o menos importante para ellas pero que, en todos los casos (aunque por distintas razones) no conduce al inicio de una relación estable.

A continuación se encuentran los que mantienen relaciones con su pareja estable, ya sea porque se muestran en el filme o porque hay referencias expresas a ellas (H= 6,15%, $n=4$; M= 11,86%, $n=7$) y, en último lugar, figuran los que tienen una aventura con otro personaje que termina convirtiéndose en una relación estable, una opción en la que hay bastante coincidencia entre hombres (4,62%, $n= 3$) y mujeres (6,78%, $n= 4$).

³¹⁶ No se estrenó en cine en España.

³¹⁷ Sobre este personaje se trata de nuevo en el subepígrafe 6.3.3, página 414.

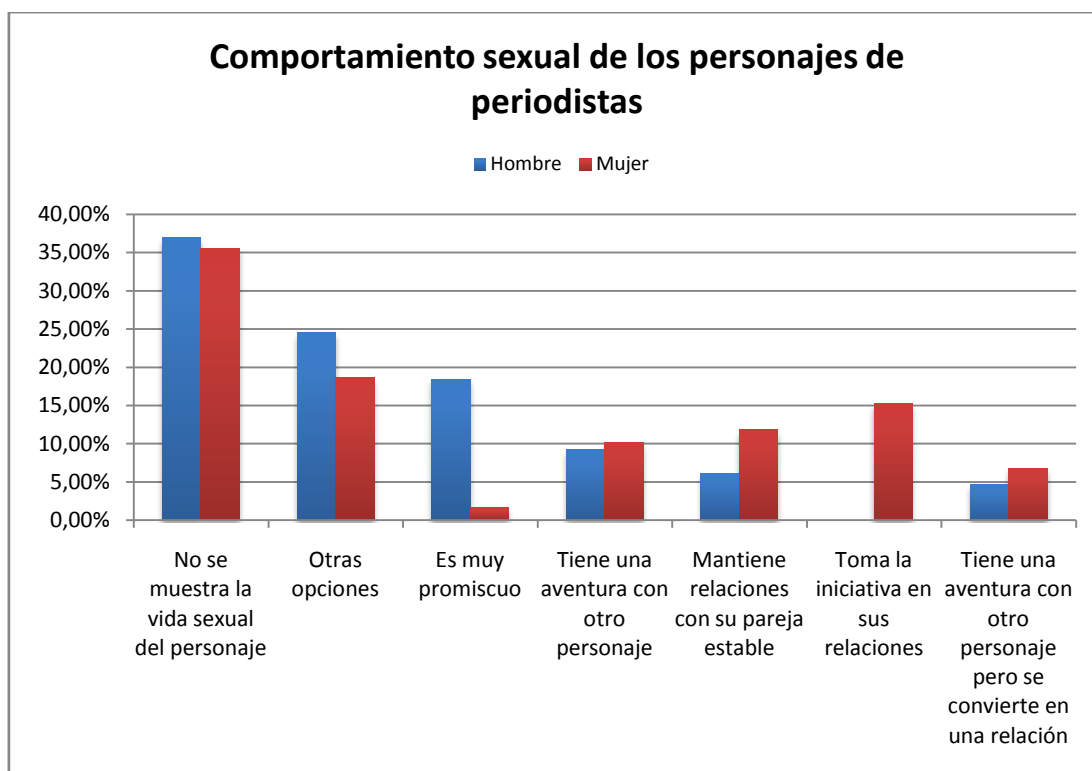


Gráfico 4-30. Comportamientos sexuales de los periodistas (hombres y mujeres) en el cine de los años 90 (N= 124). Fuente: elaboración propia

En el repaso anterior falta el grupo situado entre ambos, que no es otro que el de los periodistas que toman la iniciativa en sus relaciones, debido a que es especialmente significativo para este estudio al estar integrado sólo por personajes femeninos. En rigor, algunas de ellas podrían figurar también en otros apartados, pero se han etiquetado de manera aparte porque durante la fase de diseño del formulario de análisis, coincidiendo con el primer visionado de varias de las películas, apareció como uno de los elementos más llamativos en este apartado que las periodistas, en los casos en que se mostraba su comportamiento sexual, parecían más dispuestas que ellos a tomar la iniciativa. Una vez incorporada esta categoría de análisis se confirmó que, en efecto, no se veía a ni un solo personaje masculino tomando la iniciativa de manera clara,³¹⁸ mientras que en un 15,25% de los personajes femeninos ($n= 9$) este era el elemento más destacado de su comportamiento sexual. Este tipo de actitud es perceptible también en casos no contabilizados aquí al haber sido incluidos en otros grupos como, por ejemplo, la ya mencionada Barbara Miller Molina o, de manera muy significativa, en el de Tally Atwater (Michelle Pfeiffer) en *Up Close & Personal* –el filme muestra de manera insistente cómo en el comienzo de la relación entre ambos es ella quien toma la iniciativa (se acerca de manera insinuante a él en la sala de edición, lo besa, le pide que se case con ella), mientras él “se deja querer” – o Sabrina Peterson (Julia Roberts) en *I love Trouble*.

³¹⁸ En realidad podría haber un par de excepciones. Una de ellas sería Manolo (Antonio Resines) en *Todos los hombres sois iguales* (Manuel Gómez Pereira, 1994), pero dado que la destinataria de sus avances (o mejor, insistencias) sexuales, es su ex mujer y que la película evidencia que su ruptura no se ha consumado de facto, se ha etiquetado como un personaje que mantiene relaciones con su pareja estable. También se ve tomar la iniciativa a Steve Everett (Clint Eastwood) con su compañera Michelle Ziegler (Mary McCormack) en *True Crime* (Ejecución inminente), (Clint Eastwood, 1999), pero también en este caso he considerado que pesaba mucho más la promiscuidad del personaje que el hecho de que en este caso puntual se le viese tomando la iniciativa.

En cuanto a las periodistas que sí nutren este grupo de nueve personajes, destacan Celia Brandini (Irene Jacobs) en *The Big Brass Ring*; Kimberly Jonz (Robin Givens) en *Blankman*; April O'Neil en *Teenage Mutant Ninja Turtles: The Movie* (Las Tortugas Ninja), (Steve Barron, 1990); Brace Channing (Elizabeth Hurley) en *My Favorite Martian*; Carmen Suárez (Carmen Maura) en *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (Enrique Urbizu, 1994); María (Natalia Verbeke) en *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999); Gale Gailey (Geena Davis) en *Hero* (Héroe por accidente), (Stephen Frears, 1992); Gale Weathers (Courteney Cox) en *Scream* y Alison King (Sharon Stone) en *Year of the Gun* (El año de las armas), (John Frankenheimer, 1991). Casi todas ellas se encuadran dentro de alguna de las manifestaciones de la periodista ambiciosa de los años 90, de modo que el cine hace extensiva la agresividad e iniciativa profesional femenina a otros ámbitos como el sexual.

4.3.1.3 Relaciones familiares y maternidad

Tanto Austin (Pressing issues: Fictional Women Journalists in American Film 1996) como Good (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998) hacen referencia en sus trabajos al contraste entre los datos revelados por el libro de Susan Faludi del año 1991 y la versión que de los hechos evidenciados por el mismo aportó la cultura popular a partir de los 80. Según Faludi, a principios de dicha década menos del 50% de la fuerza de trabajo en Estados Unidos estaba constituida por hombres blancos, más del 50% de las mujeres trabajaba, más del 50% de las mujeres casadas trabajaba y más mujeres con niños que sin niños trabajaban fuera de su casa (Faludi 1991, 67). Pese a estos datos, el cine en particular y los medios de la cultura popular en general, mostraban una imagen muy distinta, reforzando la idea de la incompatibilidad entre tener una carrera y encontrar la felicidad personal, en la línea, por

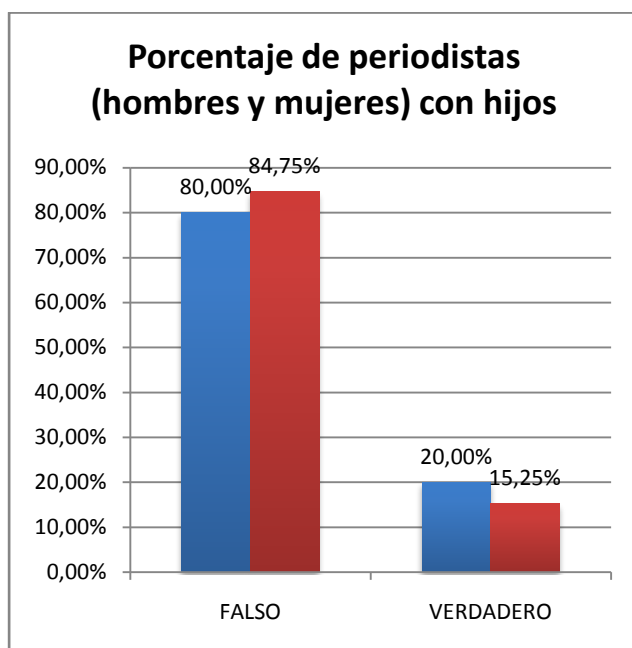


Gráfico 4-31. Porcentaje de hombres y mujeres periodistas que tienen hijos en el cine de los años 90. (N=124). Fuente: elaboración propia

ejemplo, de lo que le ocurría al personaje femenino protagonista de *Broadcast News*.³¹⁹ Además, las mujeres periodistas rara vez son madres, si bien es cierto que tampoco los hombres periodistas parecen tener hijos, al menos en los años 90. Así, el 80% de los periodistas varones (n=52) no tiene hijos, al igual que el 84,75% de las mujeres (n=50), frente a trece periodistas varones (20%) en los que sí hay constancia de que tengan hijos y nueve mujeres (15,25%) en la misma situación.

Al referirse a las periodistas y la maternidad, Austin cita como caso

³¹⁹ Ver página 28.

excepcional, en los años 80, al personaje de Claire Stryder (Joanna Cassidy) en *Under Fire* (Bajo el fuego), (Roger Spottiswoode, 1983), de la que se dice que tiene una hija que vive con su abuela en Los Ángeles durante los periodos en los que Claire viaja al extranjero para atender a su trabajo como corresponsal (Austin 1996, 103-104).

Uno de los nueve casos mencionados para la década de los 90 es el de Kate Meléndez (Amy Irving) una joven viuda madre de dos hijos y periodista de televisión en ejercicio en San Juan de Puerto Rico. La película plantea, aunque no como tema principal, las dificultades que genera tratar de compatibilizar el trabajo con la maternidad. Una de ellas es la falta de comprensión por parte del entorno. Así, en esta película su criada Pepita le reprocha que no se haya vuelto a casar y que trabaje como periodista en lugar de cuidar de su familia³²⁰ (00:13:00), mientras que en otro momento (00:33:00) se muestra la preocupación y la tristeza del hijo que no sabe dónde está su madre –que a la sazón ha sido detenida por la policía que intenta a toda costa impedir que continúe con su investigación.

La maternidad constituye el tema central planteado en torno a Marty (Marisa Tomei) en *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994) y guarda asimismo relación directa con uno de los asuntos nucleares del filme: las dificultades que encuentran los periodistas para resolver el conflicto entre su vida privada y su vida profesional. Marty está en su noveno mes de embarazo, esperando, en casa, el momento de dar a luz. Como en ese momento dispone de mucho tiempo libre no puede evitar pensar en lo que ocurrirá en un futuro inmediato cuando tanto ella como su marido, Henry (que también es periodista) tengan que hacerse cargo del bebé. Marty sospecha que los horarios laborales y las exigencias del periódico impedirán que Henry asuma sus responsabilidades como padre y que, en consecuencia, ella se verá obligada a asumirlas en solitario. Un encuentro con una amiga sirve para ponerle delante un panorama desolador: si Marty se ha hecho ilusiones de aprovechar el tiempo con su bebé para leer y quizá escribir esa novela pendiente que casi todos los periodistas parecen tener, su amiga se encarga de desmontar ese panorama idílico advirtiéndole de todos los costes que implica hacerse cargo de un recién nacido, la soledad que conlleva, así como que será ella en solitario la que los asuma.

La actitud de Henry a lo largo del día en que se desarrolla la película no hace sino confirmar sus peores temores: a pesar de sus promesas y de su buena voluntad nunca consigue estar cuando ella cuenta con él, desbarata su oportunidad de conseguir un trabajo más aburrido pero con mejor horario porque en el fondo lo que en realidad quiere es seguir en el periódico y, por último, deja a Marty sola con su angustia, sus miedos y, al final, incluso con su parto. Sin embargo, a la mañana siguiente, feliz tras haber visto a su bebé, la nueva madre zanja el asunto con la que constituye la última línea de diálogo de la película: “All the crap. Today I can't even remember it”.³²¹

³²⁰ En este caso se puede interpretar que la criada, de origen latino y de un nivel educativo inferior, representa para el filme un punto de vista más “atrasado” que el de la protagonista. De este modo, la película no estaría cuestionando las relaciones de Kate Meléndez con respecto a la maternidad y al trabajo, sino denunciando las dificultades que dicha situación le plantea.

³²¹ “Toda la mierda. Hoy apenas si me acuerdo”.

Entre las periodistas con hijos destaca el caso de Blandine Lenoir (Clem ntine Amouroux) en *L'Arbre, le maire et la mediatheque* (El  rbol, el alcalde y la mediateca), (Eric Rohmer, 1993), por ser uno de los pocos casos en que se presenta con total naturalidad la compatibilización entre el trabajo y la maternidad. En efecto, no hay ni una sola mención a los problemas que pueda implicarle a esta periodista ser madre y sí se la ve, sin embargo, llevando a su hijo al autobús del colegio o leyéndole un cuento. Eso sí, se deduce que est  divorciada y que se hace cargo del niño en solitario, ya que es una canguro la que la espera al volver a casa de un viaje de trabajo.

Carmen Suárez (Carmen Maura) transmite la idea contraria en *Cómo ser una mujer y no morir en el intento* (Ana Belén, 1991) y *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (Enrique Urbizu, 1994). La primera de ambas películas la muestra corriendo de un lado para otro mientras trata de atender a su vida profesional y, al mismo tiempo, no sólo a sus propios hijos sino también a los de su marido, quien, por su parte, no interrumpe su actividad laboral por ninguna razón relacionada con su familia.

Por último, es significativo también que con la excepción de Carmen en la película de 1991, todas las restantes madres periodistas del cine de los años 90 son madres solas (divorciadas, viudas, madres solteras...) y, además, los niños están bastante presentes en el filme, hasta el punto de que todos ellos aparecen en el mismo. En contrapartida, en el caso de los periodistas, sólo en cinco de las trece ocasiones los niños aparecen en la película y en tres de ellas es porque constituyen un elemento crucial de la trama. Uno de estos casos es el de la hija de Jack Taylor (George Clooney) en *One Fine Day*, un padre separado que no suele quedarse al cargo de la pequeña y que cuando lo hace se verá envuelto en una larga serie de problemas derivados de su inexperiencia paternal; también constituye un elemento fundamental de la película el hijo de Lenny Weinrib (Woody Allen) en *Mighty Aphrodite* (Poderosa Afrodita), (Woody Allen, 1995), cuya llamativa inteligencia desencadena la búsqueda por parte del protagonista de la madre biológica del pequeño; el tercer caso es el de Frad Waitzkin (Joe Mantegna) en *Searching for Bobby Fisher* (En busca de Bobby Fisher), (Steven Zaillian, 1993) que, al igual que Allen, da vida a un veterano periodista de Deportes cuya aparición en el filme no es en calidad de tal sino en su condición de padre, en este caso de un jovencísimo campeón de ajedrez. Por lo demás, en los restantes ocho casos se menciona la existencia de la progenie del personaje, pero de una manera tan vaga que en la mayoría de los casos ni siquiera se concreta el número de hijos.

En cuanto al resto de relaciones y responsabilidades familiares, se ha hecho un recuento para cada uno de los 79 personajes principales (protagonistas, coprotagonistas, antagonistas y de apoyo) de los familiares que aparecían en el filme y de su relación con ellos. La conclusión es que aparecen algo más los familiares de los personajes femeninos que de los masculinos, una idea que se refuerza al considerar no sólo el total de familiares sino a la distribución de los personajes principales entre hombres y mujeres. Así, teniendo en cuenta que los 79 personajes mencionados surgen de una muestra integrada por 65 hombres y 59 mujeres (Gráfico 3-10) y que aparecen 64 familiares de ellas y 55 de ellos, resulta que por cada mujer periodista en un

rol principal aparece en la película una media de 1,08 familiares, mientras que cada hombre periodista tiene una media de 0,84.

Se aprecian también notables diferencias por sexo en lo que respecta al tipo de vínculos reflejado por el medio cinematográfico. El listado de los familiares de periodistas retratados por el cine de los 90 –entendidos estos en un sentido tan amplio que se incluyó, por ejemplo, a la figura del amante– se cerró con un total de doce posibilidades. Si se considera a los y a las periodistas, la figura más habitual es la del amante (18,64% del total) que es, asimismo, la que aparece también más veces para los personajes masculinos (25,93%). El segundo familiar más representado en el caso de los hombres son los cónyuges (16,67%) y el tercero los hijos (12,96%). Frente a este escenario, en el que los periodistas aparecen retratados como amantes, esposos y padres, las periodistas se presentan en su mayoría como hijas (los padres son la figura familiar más habitual para ellas, al aglutinar al 15,63% de los “parientes” de las reporteras cinematográficas, seguidos de las madres, con un 14,06%) y como hermanas (12,50%) y sólo en cuarto lugar como madres (10,94%).

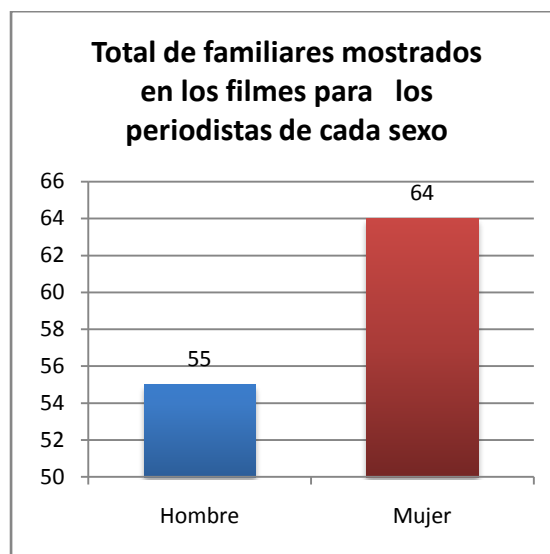


Gráfico 4-33. Total de familiares mostrados en los filmes para los periodistas principales de cada sexo. Fuente: elaboración propia

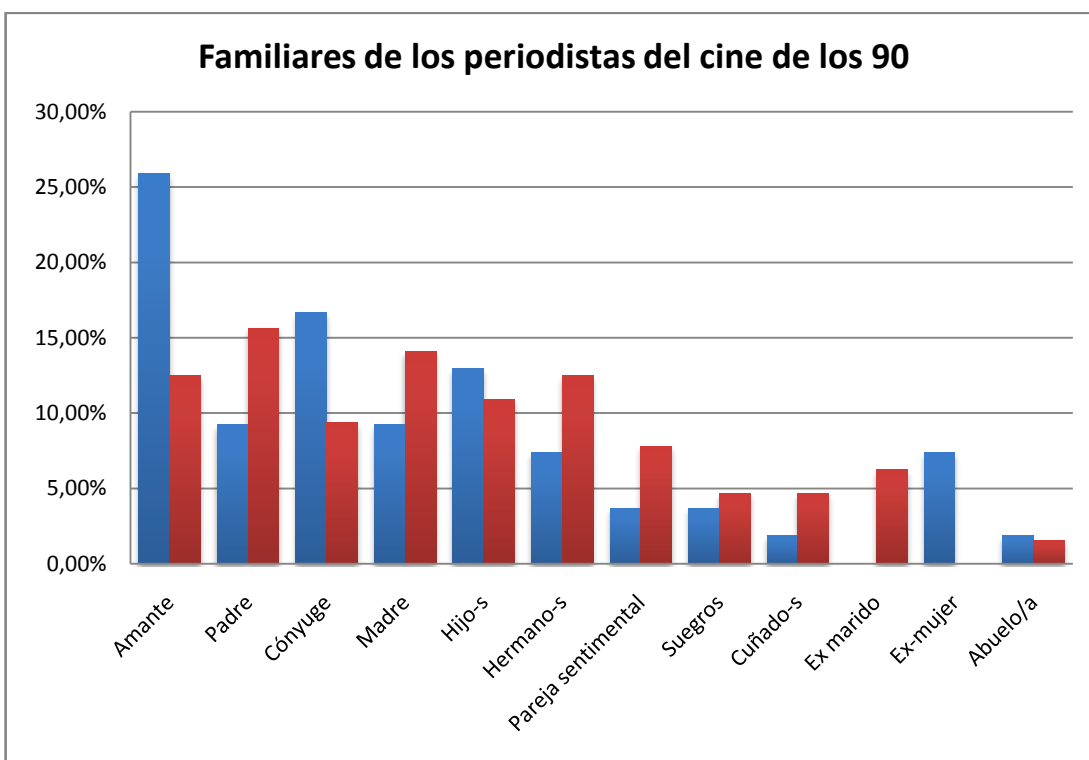


Gráfico 4-32. Familiares de los periodistas representados en los filmes de los años 90. Fuente: elaboración propia

Varias son las conclusiones que pueden derivarse de este dato. En primer lugar, las mujeres mantienen en mayor medida que los hombres el vínculo con su familia de origen, que con frecuencia se convierte en otro frente más que atender. Por otra parte, este dato se relaciona de manera objetiva con la mayor juventud de las periodistas cinematográficas frente a sus colegas varones, y podría achacarse también a su representación sutil como “menores de edad”, tal y como se contempla en las conclusiones finales (página 428).

4.3.2 Los personajes y el espacio

En un análisis de personajes no puede obviarse el espacio, puesto que mantienen con él importantes relaciones que Francis Vanoye, por ejemplo, sistematiza en cuatro apartados (Vanoye 1996, 66-68):

- a) **Relaciones pragmáticas y funcionales.** Cuando predomina este tipo de relación los decorados y *atrezzo* suelen subordinarse a la acción y a una caracterización simple de los personajes, que es lo que ocurre en la mayor parte de las películas analizadas. En la representación de los espacios suele echarse mano de convenciones fílmicas que permiten que el espectador identifique con rapidez el lugar. Estas convenciones no tienen por qué corresponderse con la realidad, si bien es habitual que se inspiren en ella.
- b) **Relaciones expresivas.** En este caso el decorado funcionaría como una proyección del ser del personaje o de la relación entre los personajes, en lo que podríamos llamar una utilización expresiva o incluso expresionista del decorado.
- c) **Relaciones dramáticas.** Los personajes y el decorado interactúan de tal modo que el espacio se convierte en un agente más de la acción y no sólo en un contenedor espacial de la misma. En *Citizen Kane* (Ciudadano Kane), (Orson Welles, 1941), por ejemplo, estaríamos ante un modelo de guión en el que se opera una “construcción/destrucción de decorados”, según el propio Vanoye.
- d) **Relaciones poéticas y simbólicas.** En este caso el decorado permite establecer relaciones más globales referidas al tema de la película y con una fuerte carga simbólica. En *All the president's men* (Todos los hombres del presidente), (Allan J. Pakula, 1979), por ejemplo, existen numerosos momentos en que el decorado funciona de manera simbólica para expresar la pequeñez de los dos personajes protagonistas enfrentados al poder del sistema.

En lo que respecta a las relaciones pragmáticas y funciones entre los personajes y el espacio, un elemento recurrente en el ámbito de este estudio es la inclusión del lugar de trabajo de los profesionales de la información, en especial de la Redacción. Una de las convenciones fílmicas más características en el cine de los 90 al respecto es la presentación de la Redacción a través del movimiento de la cámara y los personajes. Constituye la esencia depurada del viejo cliché fílmico según el cual cualquier película que incluyese periodistas empezaba bien con titulares de periódicos y/o con imágenes de la rotativa funcionando, bien (en la mayor parte

combinado con los dos anteriores) con una panorámica sobre la Redacción (Green, *Newsroom Cityscapes: Filming the Fourth Estate* 1993, 231)

Así, la primera vez que aparece la Redacción es habitual que sea de acuerdo con el siguiente esquema: el protagonista, que suele ser un reportero, trata de convencer a su jefe de un determinado enfoque o de una propuesta periodística, mientras lo persigue en un recorrido apresurado, a lo largo del cual no son raras las interrupciones de otros personajes que entran y salen de campo. La cámara los sigue a su vez, imprimiendo un gran dinamismo al espacio de trabajo de los profesionales de la información. Esta forma convencional de tratamiento espacial tiene uno de sus máximos exponentes en *All the president's men* y dos décadas más tarde figura incorporada de forma convencional al relato cinematográfico. Éste es el modo en que se presenta, por ejemplo, la Redacción del New York Daily en *One Fine Day* (Michael Hoffman, 1996); la de la revista *Dazzle* en *Six Days, Seven Nights* (Seis días, siete noches), (Ivan Reitman, 1998); la de los informativos de la KXBD en *Mad City* (Constantin Costa-Gavras, 1997); de los de la KGSC en *My Favorite Martian* (Mi marciano favorito), (Donald Petrie, 1998); del *Chicago Sun-Times* en *Never been kissed* (Nunca me han besado), (Raja Gosnell, 1999) y del *Oakland Tribune* en *True Crime* (Ejecución inminente), (Clint Eastwood, 1999) y, por supuesto, del diario *The Sun* en *The paper* (Detrás de la noticia) (Ron Howard, 1994), entre otros. Las Redacciones que aparecen en el cine español guardan muchas características en común con las del cine americano (espacios amplios bañados de luz, con columnas intermedias, mesas con ordenadores, gente yendo y viniendo en mangas de camisa, etc.) con la salvedad de que la presentación fílmica es mucho más estática, quizá por motivos presupuestarios.

Aparte de en la Redacción – que pocas veces se convierte en protagonista en los 90, con *The Paper* como principal excepción–, en los filmes de periodistas es bastante habitual verlos trabajando en sus domicilios particulares, en función al menos del tipo de periodista de que se trate. Por ejemplo, los reporteros que hacen trabajos de investigación o los críticos y columnistas a menudo desarrollan parte de su quehacer profesional en sus casas, donde disponen de un despacho en el que trabajar.

Es el caso, por ejemplo de Jorge Pellegrini (Ricardo Darín) en *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999); Ike Graham (Richard Gere) en *Runaway Bride* (Novia a la fuga), (Gerry Marshall, 1999); Gray Grantham (Denzel Washington) en *The Pelican Brief* (El informe pelícano), (Alan J. Pakula, 1993) o Lowell Bergman (Al Pacino) en *The Insider* (El dilema), (Michael Mann, 1999). Sin embargo, la relación entre el trabajo y los espacios privados es mucho más conflictiva en el caso de las periodistas. En los filmes visionados es raro ver a las profesionales de la información retratadas trabajando en sus casas.³²² En la mayor parte de los casos, más que trabajar lo que hacen es intentarlo, con poco éxito.

Es el caso de Carmen (Carmen Maura) en *Cómo ser una mujer y no morir en el intento* (Ana Belén, 1991). Esta película se centra más en los conflictos personales del personaje pro-

³²² El análisis cuantitativo arroja unos resultados bastante parejos en cuanto al número de veces en que a un periodista hombre se le ve trabajando en su casa (2,71%, $n=27$) y el número de veces en que se ve a una mujer haciendo lo propio (2,33%, $n=19$). Sin embargo, como se verá a continuación, estos números relativamente similares encubren un tipo de relación con el espacio de trabajo esencialmente distinto.

tagonista que en su dimensión profesional.³²³ En realidad el ámbito laboral es relevante en este film sólo en cuanto a su contraposición con lo personal, es decir, la película trata sobre las dificultades de una mujer en la España de los 90 para desarrollar su carrera, atender a las obligaciones domésticas y familiares que se le dan por supuestas por ser mujer (incluso las relativas a los hijos de su pareja, que ella asume como propias), mantener viva su relación de pareja, “sobrevivir” a la entrada en la madurez y un largo etcétera.

En el aspecto profesional, Carmen sufre el ninguneo, el trato paternalista de su redactor-jefe y el ascenso, siempre por encima de ella, de hombres más incompetentes. En relación con este punto se plantea de manera superficial el tema de la relación entre pares a que se hacía referencia en la página 4 y que también aparece, aunque no aplicado a los periodistas sino a los *brokers* de la bolsa neoyorquina, en *The Associate* (Cómo triunfar en Wall Street), (Donald Petrie, 1996):³²⁴ Carmen recibe con rabia, igual que Laura Ayres (Whoopi Goldberg) la noticia de que sus dos jefes inmediatos están comiendo juntos y que a ninguno parece haberseles ocurrido invitarla. Esta exclusión pone de manifiesto que hay reductos, siempre relacionados con el poder, que permanecen en manos de los hombres, que si bien no tienen reparos en cargar de tareas y responsabilidades a sus subordinadas, prefieren comer y, por decirlo en términos coloquiales, “coleguear” con sus iguales, que son los que se llevan los méritos y los ascensos. Como se ve a través del ejemplo de *The Associate*, no se plantea que esta situación sea exclusiva del periodismo, sino que es la tónica en todos los trabajos que han estado dominados por los hombres.

Volviendo a *Cómo ser mujer y no morir en el intento*, la dimensión profesional del personaje también aparece para mostrar lo difícil que resulta compatibilizar el trabajo con todo lo demás. Así, en una secuencia de la película el marido de Carmen la despierta para consultarle qué corbata se pone, sin tener en cuenta que la noche anterior ella se ha acostado a las cuatro de la mañana para terminar un artículo. En realidad sí dice tenerlo en cuenta e insiste con un “no, pero sigue durmiendo, no quiero despertarte”, mientras una y otra vez le hace preguntas hasta que ella se desvela y se levanta. Poco más tarde Carmen intenta trabajar en la cocina de su casa pero las continuas interrupciones de su asistente, que le pregunta por asuntos domésticos variados, opina sobre cómo lleva su carrera profesional y sobre la educación de sus hijos, y otras distracciones constantes relacionadas con la intendencia del hogar, hacen que su tentativa resulte bastante estéril.

Otra de las periodistas a las que se el cine de los 90 muestra esforzándose en vano por trabajar en su entorno doméstico es Ellen Gulden (Renée Zellweger), la protagonista de *One True Thing* (Cosas que importan), (Carl Franklin, 1998), en una secuencia que se analizará más adelante (v. página 365).

En compensación, al menos sí hay una periodista que aparece trabajando en su casa con cierta tranquilidad. Es sólo una escena muy breve que tiene lugar, además, cuando su hijo está fuera de casa pasando una temporada con su padre pero, en cualquier caso, ahí está. Es en la película *Message in a bottle* (Mensaje en una botella), (Luis Mandoki, 1998). También se ve

³²³ Está basada en la novela del mismo título de Carmen Rico-Godoy y cuenta con un importante componente autobiográfico.

³²⁴ Se incluye dentro del *corpus* de análisis de la tesis porque uno de los personajes secundarios es una periodista económica (ver página 320).

trabajar de forma excepcional en su casa a Tally Atwater (Michelle Pfeiffer) en *Up Close & Personal* en compañía de su pareja, también periodista.

Dicho esto cabe apuntar que ni en estos casos ni en los pocos restantes se cuenta uno solo en el que la periodista cuente con un verdadero despacho en su casa y con un entorno de trabajo habitual en la misma, sino que, como mucho, se la puede ver repasando una información, atendiendo una llamada, etc.

La constatación de esta diferencia lleva a plantearse en qué espacios se mueven los periodistas cinematográficos y qué uso dan a los mismos, un elemento bastante sutil pero que, como se verá, muestra diferencias significativas en función del sexo de los personajes en los filmes analizados.

Así, dentro del análisis de contenido se hizo una división de los tipos de espacios con los relacionan los personajes en tres grupos:

1. **Espacios privados**, dentro de ellos se incluyeron lugares como las viviendas, tanto propias como ajenas o los vehículos, siempre y cuando fuesen de propiedad privada (coches, sobre todo), entre otros.
2. **Espacios públicos**. Se consideró como tales todos aquellos a los que puede acceder cualquiera: la calle, bares, restaurantes, cafeterías, bibliotecas, etc.
3. **Espacios profesionales**: Son los entornos en los que de manera típica se desarrolla la labor de los profesionales de la información: las Redacciones de los medios, platós, unidades móviles, despachos, ruedas de prensa...

Un segundo elemento de clasificación fue el tipo de uso que hacían los personajes de dichos espacios. En la ya mencionada *Message in a bottle* (Mensaje en una botella), (Luis Mandoki, 1999), por ejemplo, aparece con frecuencia la Redacción del *Chicago Tribune*, el despacho del redactor-jefe e incluso, hacia el final, el despacho recién estrenado de la protagonista, ascendida a columnista. Sin embargo, su utilización es personal, relacionada con la trama romántica central del film y sólo muy al inicio entremezclada (a su pesar) con la actividad periodística de la protagonista, al igual que sucede en *Sleepless in Seattle* (Algo para recordar), (Nora Ephron, 1993) (ver nota a pie de página 243). Por ello se estableció una distinción en función si el uso era **personal**, **profesional** o **mixto** para aquellos casos en que la fusión entre ambas esferas era tan intensa que resultaba difícil discernir si el periodista estaba actuando como periodista o como persona.

Esta clasificación, que sólo se aplicó a los protagonistas, coprotagonistas, principales y/o antagonistas (79 personajes, para los cuales se indexaron un total de 3625 espacios) reveló que no existe una diferencia excesiva en cuanto a la utilización de los mismos en función del sexo, con sólo una ligera inclinación por parte de los personajes femeninos hacia el uso personal de los espacios –52% para ellas ($n=870$), frente al 49% de ellos ($n=968$)– en detrimento de la utilización profesional de los mismos ($H=39\%$, $n=762$; $M=35\%$, $n=581$).



Gráfico 4-37. Uso de los espacios por parte de los personajes de periodistas que desempeñan un rol narrativo principal en el cine de los años 90 (N=1963). Fuente: elaboración propia

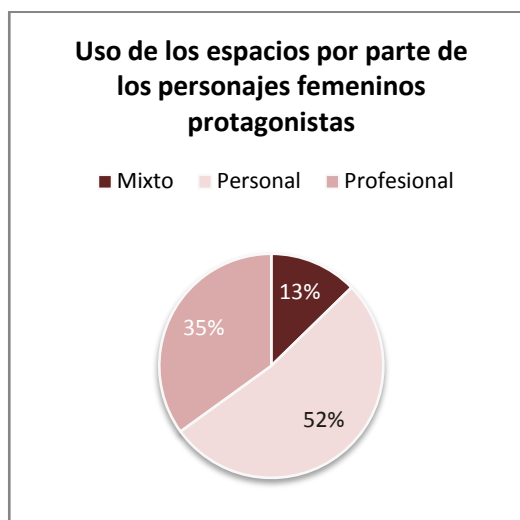


Gráfico 4-37. Uso de los espacios por parte de los personajes de mujeres periodistas que desempeñan un rol narrativo principal en el cine de los años 90 (N=1662). Fuente: elaboración propia

En cuanto al tipo de espacios en qué se mueven, las diferencias tampoco son significativas, si bien confirman la mayor relación entre las mujeres y lo privado y los hombres y lo profesional. Así, el 40% ($n=670$) de los espacios en que se mueven las periodistas son privados (su casa o la de alguien próximo a ellas, su coche, etcétera), frente al 36% de los hombres ($n=707$). En contrapartida, es tres puntos porcentuales menor el recuento de espacios profesionales en el caso de las protagonistas femeninas (15%, $n=257$) que en el de los periodistas (18%, $n=349$), que asimismo frecuentan algo más los lugares públicos (46%, $n=907$) que ellas (44%, $n=735$).

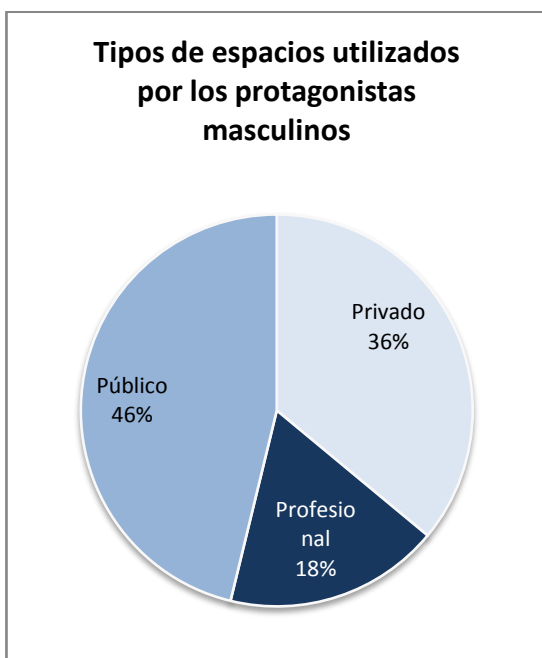


Gráfico 4-35. Tipos de espacios utilizados por los personajes de periodistas que desempeñan un rol narrativo principal en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia

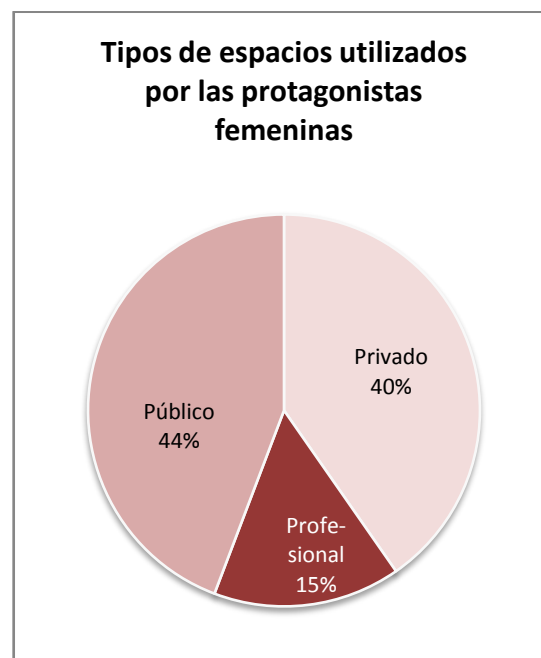


Gráfico 4-35. Tipos de espacios utilizados por los personajes de mujeres periodistas que desempeñan un rol narrativo principal en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia

Por tanto, las diferencias estriban no en la asignación de espacios sino en la utilización que los personajes hacen de los mismos. Al unir las dos variables, espacios y uso, los resultados se vuelven más interesantes. Encontramos, por ejemplo, que las mujeres utilizan mucho menos que los hombres los espacios privados para fines profesionales. Esto incluye no sólo lo ya comentado de que las mujeres no trabajan en casa, sino también un dato curioso: al cubrir información “de calle” o, con más frecuencia, hacer “periodismo de investigación”, es más que frecuente que los periodistas varones acudan a casa de sus fuentes para obtener información. Muchas veces no han sido invitados y ni siquiera son bien recibidos pero, a pesar de todo, es habitual verlos en el interior de la casa de los entrevistados una vez superada la barrera inicial. Sucede así en *True Crime* o en *The Pelican Brief*, por poner sólo un par de ejemplos. Sin em-

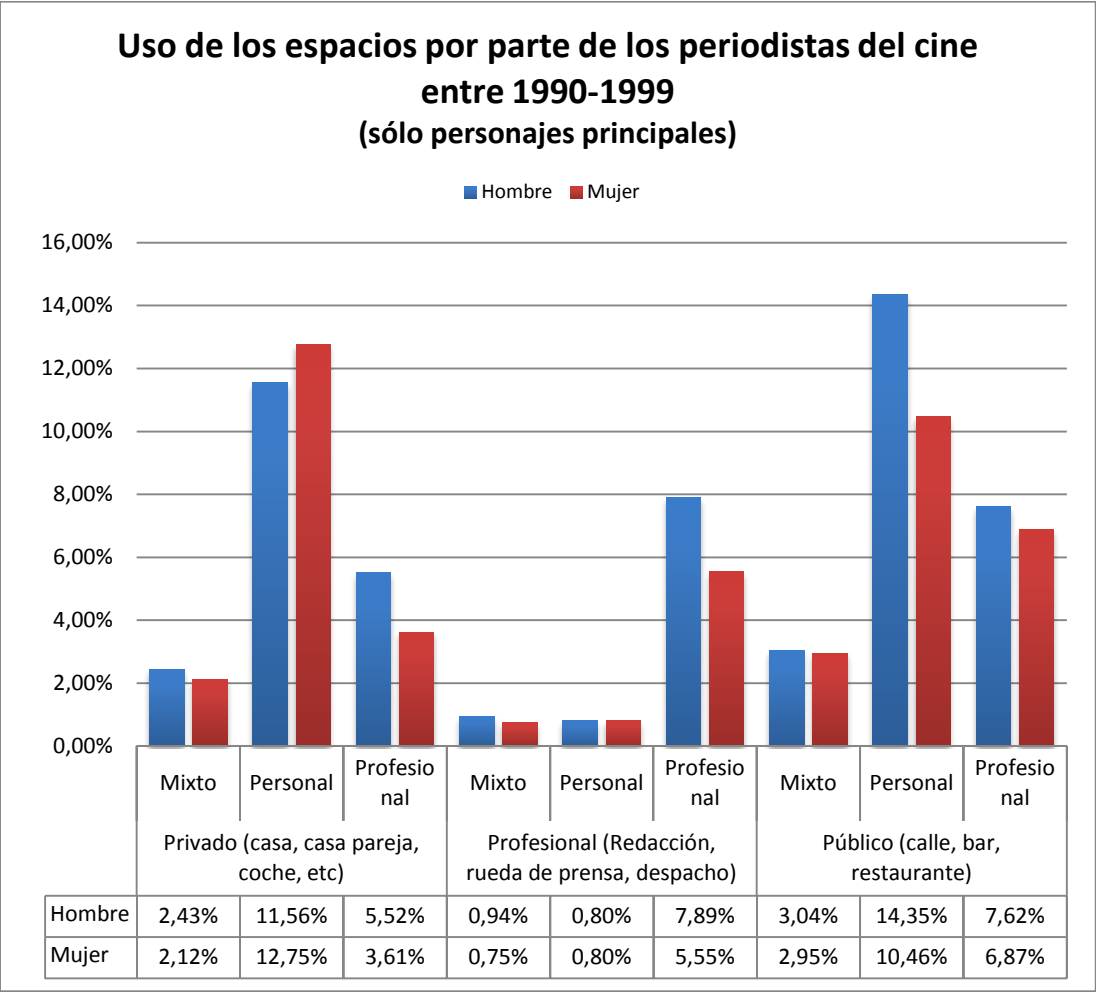


Gráfico 4-38. Comparativa global de uso de los distintos tipos de espacio por parte de los hombres y mujeres que desempeñan un rol protagonista de periodista en el cine de los años 90 (N=3624: los porcentajes son sobre el total). Fuente: elaboración propia

bargo, las periodistas no entrevistan casi nunca a sus fuentes en espacios privados. Sí las vemos esperando ante sus casas o incluso llamando a la puerta (*Message in a bottle*, *One True Thing*, *Deep Impact*...), pero no yendo más allá. En las escasas excepciones en que irrumpen en espacios privados se trata de lugares que en ese momento funcionan como semi-públicos. Es lo que ocurre con Gale Weathers (Courtney Cox) en *Scream* (Wes Craven, 1996) cuando se presenta en una casa en la que un grupo de adolescentes celebra una fiesta; a lo largo de casi todo el

metraje de *Never Been Kissed*, en el que los espacios privados son los distintos recintos de un Instituto o, en el caso español, con Marisol Fernández (Nathalie Seseña) en *Dame algo* (Héctor Carré, 1998).³²⁵

Con respecto a lo ya dicho, el 5,52% de los espacios que aparecen en los filmes analizados son lugares privados de los que los periodistas varones hacen un uso personal, mientras que en el caso de las mujeres este porcentaje se reduce al 3,61%. En cuanto a las restantes opciones, el gráfico deja claro que lo que más abunda en el caso de los personajes femeninos es el uso personal de espacios privados (12,57%) mientras que los hombres tienden más que ellas a hacer un uso personal de los espacios públicos (14,35%). En el resto de las posibilidades están bastante igualados, si bien ellos hacen más uso profesional de los distintos tipos de espacios que ellas (7,89% frente a 5,55% para el uso profesional de los espacios profesionales y 7,62% frente a 6,87% para el uso profesional de los espacios públicos).

Por último, el análisis de contenido incluía una breve descripción de cada uno de los distintos espacios, un listado que se fue modificando sobre la marcha en función de las opciones mostradas por las películas analizadas, hasta llegar a uno final integrado por 32 espacios. En el Anexo VIII se incluyen todos ellos, pero en el gráfico que se muestra a continuación se contemplan sólo las quince opciones más habituales. Todas las demás aparecen agrupadas en la categoría de “Otros”, para evitar la distorsión de los porcentajes ofrecidos.

Según los datos arrojados por esta parte del estudio, los espacios más frecuentados por las mujeres (constituyen el 14,45%, $n= 227$) son los que se han etiquetado como “espacios personales no habituales”, es decir, lugares a los que las une una vinculación de tipo personal pero que no forman parte de su entorno habitual (entraría en este supuesto, por ejemplo, el lugar de celebración de una boda), seguidos de la calle (13,37%, $n= 210$) y de los lugares a los que acude para cubrir una información (10,25%, $n= 161$). En el caso de ellos, la calle y los espacios a los que acuden para cubrir una información ocupan el primer y segundo lugar, mientras que el tercero es para la propia casa del personaje.

En cuanto a las diferencias más llamativas en el uso del espacio en función del sexo del personaje, destaca la nutrida presencia de espacios personales (habituales o no) en el caso de los personajes femeninos, que tienen poca importancia en el de los masculinos. Es significativo también que las mujeres apenas aparecen utilizando un despacho propio: representa sólo un 0,45% ($n=7$) de los espacios que frecuenta el conjunto de personajes femeninos protagonistas, frente al 3,02% ($n=54$) de los hombres, mientras que, en contrapartida, ellas visitan muchísimo más que ellos al despacho de sus jefes ($H= 1,40\%$, $n= 25$; $M= 2,99\%$, $n=47$). Es también llamativa la presencia muy recurrente de algunas localizaciones como, por ejemplo, los bares

³²⁵ El tipo de investigación llevada a cabo permite demostrar que esto es así, pero no cuál es la razón que lo explica, de modo que lo que sigue es exclusivamente una aventuración que se plantea a modo de hipótesis para futuros trabajos. Uno de los mensajes encubiertos (y probablemente inconscientes) que quizá residan bajo esta “exclusión” de las mujeres de la posibilidad de ejercer como informadoras en lugares privados podría ser un refuerzo de la idea de que una mujer no puede ir a todas partes sino que hay espacios que están casi exclusivamente vedados para los hombres, entre los cuales figuran las casas de los demás (durante mucho tiempo hubiera sido escandaloso que una mujer sola entrase en la casa de un hombre: no sería extraño que parte de ese prejuicio perdurase en el inconsciente colectivo). Otra idea, no necesariamente excluyente, podría ser la de la incapacidad de las mujeres para ganarse la confianza de sus fuentes. Mientras los hombres logran entrar “hasta la cocina”, las mujeres suelen ser despachadas con un portazo.

(más frecuentados por los personajes masculinos que por los femeninos y más visitados, en el caso de ellos, que la propia Redacción), los hoteles o los restaurantes.

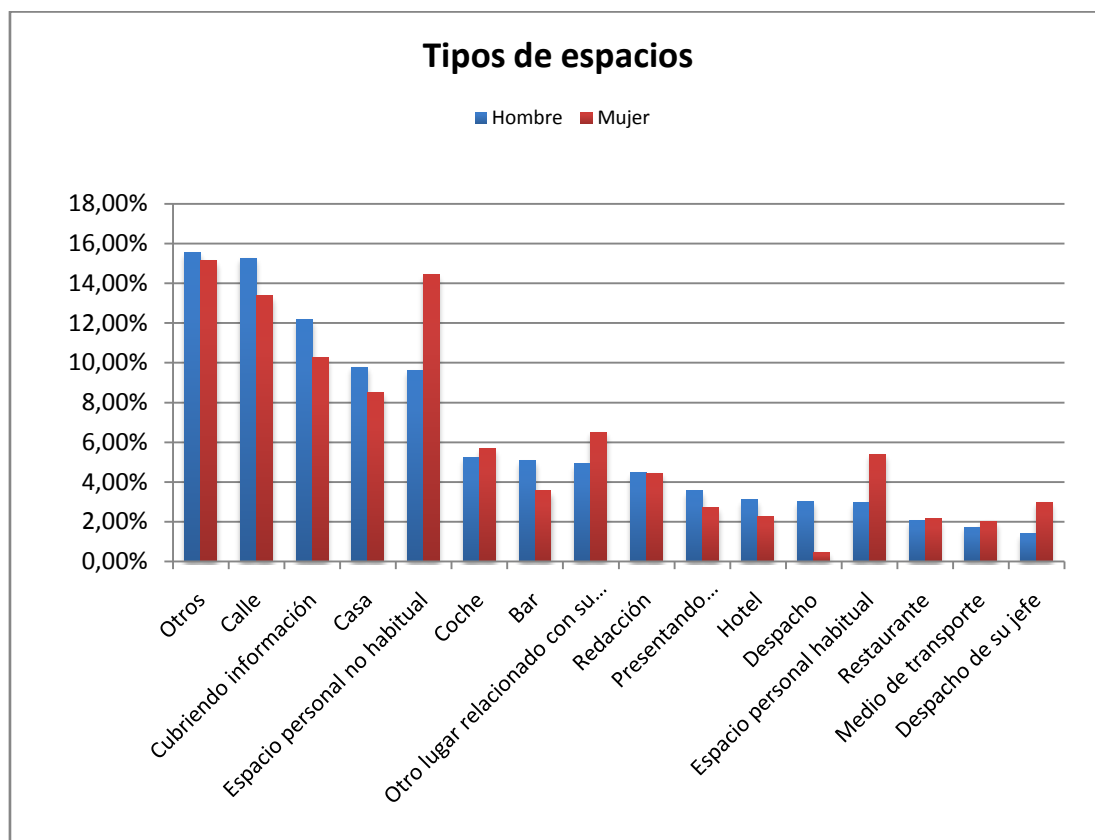


Gráfico 4-39. Tipos de espacios con los que se relacionan los periodistas del cine de los años 90. (N= 3360). Fuente: elaboración propia

Para terminar, en cuanto a la relación que mantienen los personajes con los espacios profesionales típicos, aparte de lo ya visto se incluyeron en el análisis de contenido tres apartados más para analizar en detalle la relación del personaje con la Redacción, con un despacho propio o con el plató.³²⁶

En este sentido, los resultados revelan que la relación más intensa con el espacio más típico de los periodistas es masculina, ya que el 13,21% de los periodistas varones analizados prácticamente vive en la Redacción, mientras que sólo un 1% de los personajes femeninos se encuentra en el mismo caso. Por otra parte, a casi la mitad de los personajes masculinos (44,03%) y femeninos (44,06%) no se les ve ir nunca en ella.

En cuanto a si el personaje tiene o no despacho propio, el análisis detallado confirma la impresión apuntada por el gráfico conjunto sobre los tipos de espacios frecuentados por los periodistas cinematográficos. Así, en el caso del 65% de los personajes femeninos no hay constancia de que tengan o no despacho, en un 16,98% está claro que no lo tienen y sólo un 11,00% ($n= 11$) cuenta con un espacio propio y privado en el medio en el que trabaja, mientras que hay 48 periodistas varones (30,19%) en el mismo caso, es decir, más del triple, a los que se podrían

³²⁶ Se han excluido al final estos últimos porque sus resultados no eran lo suficientemente significativos.

sumar los que tienen despacho sólo en su casa o en ambos sitios, porcentajes que son testimoniales en los casos de ellas.

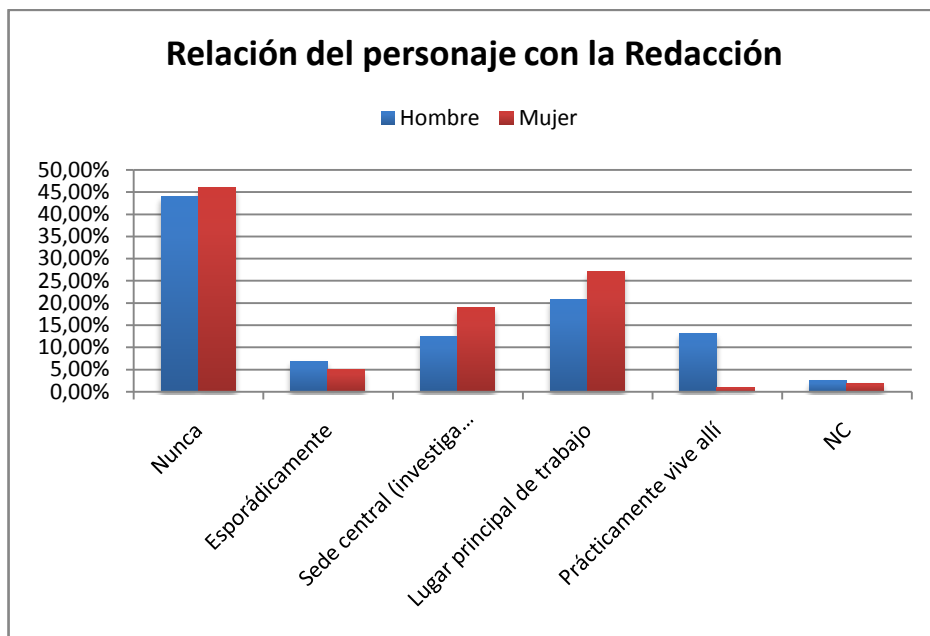


Gráfico 4-41. Relación de los periodistas (hombres y mujeres) del cine de los años 90 con la Redacción (N=259). Fuente: elaboración propia

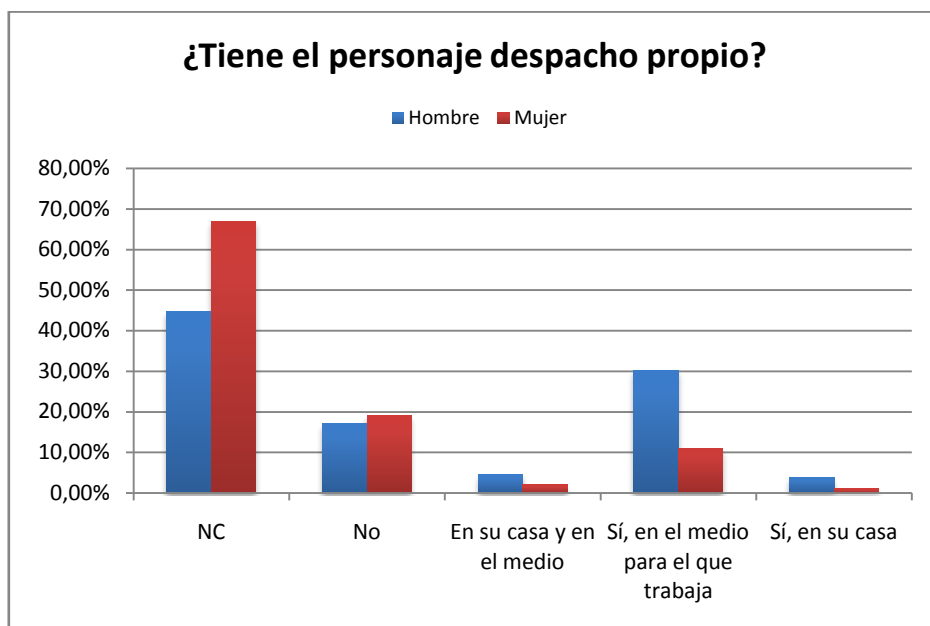


Gráfico 4-40. Casos en los que el personaje cuenta con un despacho propio (N=259). Fuente: elaboración propia

Por último, en cuanto a las ciudades o localizaciones geográficas en que se desarrollan las actividades de los periodistas, se confirma la idea de que la inmensa mayoría de ellos (por no decir la totalidad) están vinculados a espacios urbanos, en concreto a grandes ciudades (ver Tabla VIII-17, en el Anexo VIII), dentro de las cuales las más habituales son Nueva York, Chicago, Madrid, Washington y Los Angeles, por este orden:

CIUDAD	% HOMBRES	% MUJERES	% TOTAL
Nueva York	20,41%	19,15%	19,79%
Chicago	12,24%	12,77%	12,50%
Madrid	10,20%	10,64%	10,42%
Washington	6,12%	8,51%	7,29%
Los Ángeles	8,16%	4,26%	6,25%

Tabla 4-6. Ciudades más habituales en las películas con periodistas en el cine de los 90. Fuente: elaboración propia

4.3.3 Tabaco, alcohol y otras drogas

Entre los estereotipos citados en los análisis previos sobre la imagen del periodista el retrato del periodista como fumador y borracho ocupa un lugar destacado hasta el punto de que incluso uno de los libros publicados sobre la imagen del periodista cinematográfico versa sobre la relación entre el alcohol y los profesionales de la información retratados en la gran pantalla³²⁷ (Good, *The Drunken Journalist. The Biography of a Film Stereotype* 2000). Para Howard Good, la relación entre periodista y bebida dista de ser un rasgo neutral, sino que simboliza la resistencia de la sociedad ante algunos de los aspectos representados por los profesionales de la información:

While the stereotype of the drunken journalist has some positive aspects –for example, its sardonic, anti-authoritarian humor– it more often reflects negatively on the press. Particularly in the late twenties and early thirties, and then again in the fifties, the hard-drinking journalist of Hollywood represented the underside of the American dream–greed and Darwinian competition and the gutter ethics of survival. His cynical disregard for white, middle-class norms may have accorded with the secret inclinations of the audience, but it collided with their overt values. Excessive drinking was a sign of something demonic of uncivilized in the journalist’s character. It placed him, as it placed the drunken Indian, black, and Irishman, beyond the pale of social respectability.

By so indentifying the journalist with alcohol, films discredited the power of the press in a society where that power wasn’t only constitutionally protected, but also had been rapidly compounding ever since the emergence of the mass-circulation newspaper in the 1830s. The stereotype of the drunken journalist functioned, in the absence of close legal controls on the press, as an ideological or symbolic form of control, a means of resisting the assault of an increasingly sensational press on American life. Like the stereotypes of proscribed racial or ethnic groups, it rose in defense of home and family against incursions by the new, the strange, the other.³²⁸ (Good, *The Drunken Journalist. The Biography of a Film Stereotype* 2000, 151)

³²⁷ En el caso de los años 90, además de los datos cuantitativos que se ofrecen a continuación, este aspecto se analizará con más detalle en el capítulo dedicado al estereotipo del periodista de “mala vida” (epígrafe 5.3, página 319).

³²⁸ Si bien el estereotipo del periodista alcoholizado presenta algunos aspectos positivos –por ejemplo, su humor sardónico y anti-autoritario-, con más frecuencia sirve para reflejar a la prensa de forma negativa. Particularmente a finales de los años 20 y principios de los 30, los periodistas bebedores de Hollywood representaban el lado oscuro del sueño americano: la avaricia, la ley del más fuerte y la ética de alcantarilla de los supervivientes. Su cínico desprecio por las normas de la clase media blanca puede que sintonizase en parte con las inclinaciones secretas del público, pero entraba en colisión con sus valores expresos. Los excesos con la bebida apuntaban la existencia de algo demoníaco o poco civilizado en el carácter del periodista. Lo situaban, como a los indios, negros y escoceses bebedores, más allá de los límites de la respetabilidad social. Con el mecanismo de identificar a los periodistas con el alcohol, las películas desacreditaron el poder de la prensa en una sociedad en la que dicho poder no estaba sólo constitucionalmente protegido, sino que se

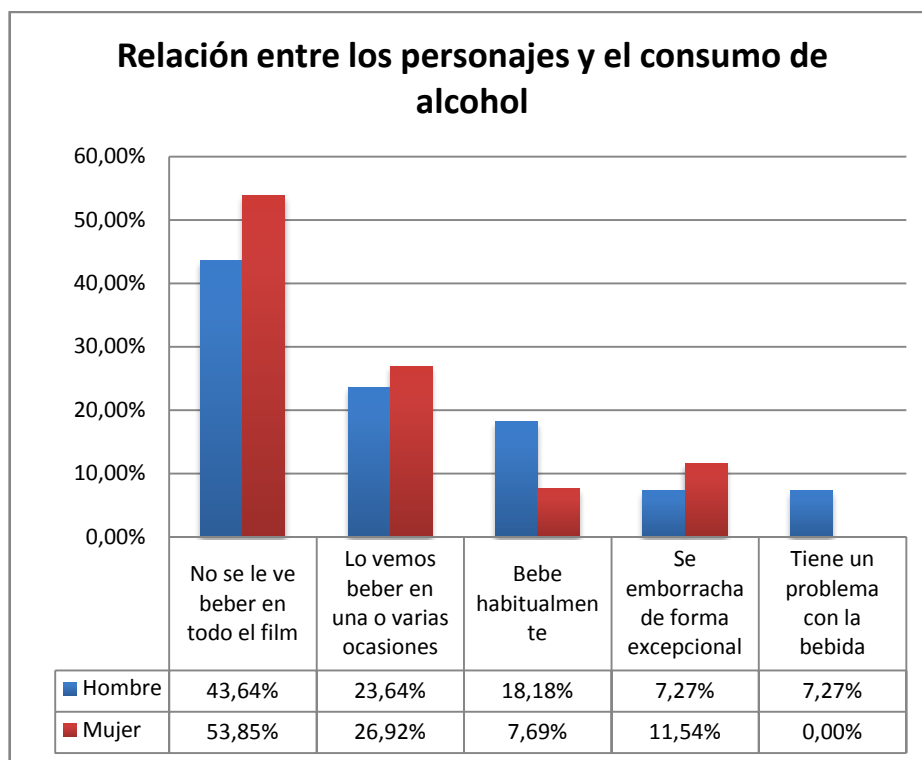


Gráfico 4-42. Relación entre personajes principales masculinos y femeninos y el consumo de alcohol en las películas de los años 90 (N= 259). Fuente: elaboración propia

En las películas de los años 90 se presenta con bastante frecuencia a los periodistas en relación con el alcohol, que no siempre se plantea como problemática o excesiva. Cerca de la mitad de los personajes principales masculinos³²⁹ (40%, $n= 26$) consume alcohol en algún momento de la película, mientras que en el caso de las mujeres ese porcentaje no llega a la tercera parte (30,51%, $n= 18$). Además, el consumo de alcohol es más moderado u ocasional entre ellas que entre ellos. De hecho sólo cuatro personajes femeninos toman alcohol de manera habitual (7,69%), y en ni un solo caso se plantea que tengan un problema serio con el consumo excesivo de alcohol,³³⁰ mientras que el porcentaje de personajes masculinos en dicha situación se eleva hasta el 7,27%. En las mujeres la opción “conflictiva” más frecuente es la borrachera ocasional y excepcional, planteada incluso como resultado de la falta de costumbre, como le ocurre a la controlada, seria y aburrida Josie Geller (Drew Barrymore) en *Never been kissed*, en quien el alcohol pero, sobre todo, un pastel de marihuana, provocan efectos devastadores, al igual que le ocurre a Olivia Marshak (Lolita Davidovich) en *Intersection* (Entre dos mujeres), (Mark Rydell, 1994).

había además acrecentado rápidamente con la circulación masiva de la prensa a partir de 1830. El estereotipo del periodista borracho funcionó, en ausencia de controles legales inmediatos sobre la prensa, como una forma ideológica o simbólica de control, un medio de resistir la irrupción en la vida americana de una prensa cada vez más sensacionalista. Como los estereotipos de los grupos raciales o étnicos proscritos, surgió en defensa del hogar y la familia contra la incursión de los nuevos, los extraños, los otros. (Good, *The Drunken Journalist. The Biography of a Film Stereotype* 2000, 151)

³²⁹ Se excluye del recuento sólo a los extras y funcionales, así que se trata de un corpus de 259 personajes, 159 hombres y 100 mujeres.

³³⁰ Sólo se insinúa en el caso de una de las bebedoras habituales, Selena StGeorge (Jennifer Jason Leigh) en *Dolores Claiborne*.

En cuanto al tabaco, algo más de la tercera parte de los personajes masculinos fuma (36,92%, $n=24$), así como algo menos en el caso de las mujeres (32,20%, $n=19$). En la práctica esto indica que el estereotipo del periodista pegado a un cigarro, típico de los años 30 y 40, ha tenido una escasa pervivencia en la última década del siglo XX.

Por último, sólo en el caso de seis personajes sobre un total de 259 (dos hombres y cuatro mujeres) se puede decir que toman otro tipo de sustancias como drogas o tranquilizantes, ya sea de manera habitual –como ocurre, por ejemplo, con Raoul Duke (Johnny Depp) en *Fear and Loathing in Las Vegas*– o de forma excepcional, como es el caso de Syd (Radha Mitchell) y su coqueteo con las drogas en *High Art*. Porcentualmente, la relación de las mujeres con otras drogas es mayor que la de los hombres, ya que esos cuatro personajes suponen el 4% de las periodistas analizadas, mientras que los dos hombres no representan más que el 2% del total de personajes masculinos.

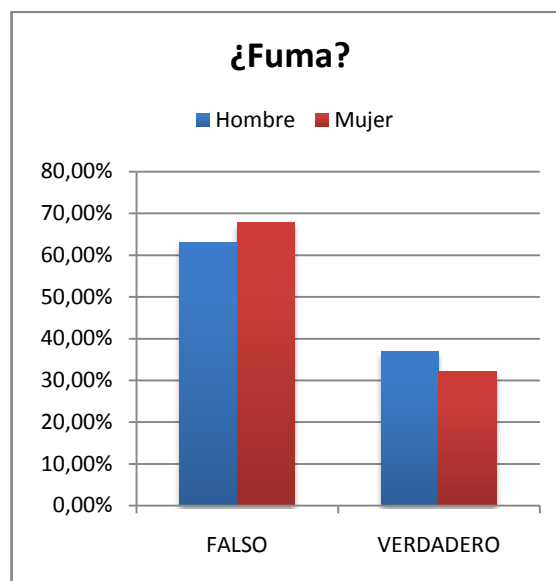


Gráfico 4-43. Porcentaje de periodistas que fuman, hombres y mujeres, en el cine de los años 90 ($N=259$). Fuente: elaboración propia

4.4 Resumen del capítulo

El análisis de la caracterización del personaje se ha dividido en tres grandes bloques: factor físico, factor psicológico y factor social. Con respecto al primer punto, el estudio realizado revela que las periodistas son mucho más jóvenes –hasta el punto de que desaparecen casi por completo a partir de los cuarenta años, edad que aglutina a un mayor número de personajes masculinos–, y más atractivas que sus colegas varones, así como que su aspecto suele recibir más atención que el de ellos.

El vestuario más habitual entre las periodistas cinematográficas consiste en traje de chaqueta con falda corta y tacones altos, combinando el aspecto profesional con la acentuación del atractivo físico. El cabello rubio es más abundante entre ellas que entre ellos y la melena corta lisa es la opción más generalizada para las periodistas cinematográficas. Tanto en el caso de hombres como de mujeres, los profesionales de la información retratados por el cine son casi exclusivamente de raza blanca.

En lo que respecta a los rasgos psicológicos, se ha detectado que en el caso de los personajes femeninos los rasgos distintivos son siempre más extremos que en el de los masculinos. Al aplicar las categorías del test Big Five se concluye que los periodistas son extrvertidos y muestran un elevado tesón, mucho más aún en el caso de ellas que en el de ellos. En cuanto a los adjetivos más aplicados a los periodistas en el cine, tanto hombres como mujeres destacan por la seguridad en sí mismos y por la persistencia. Entre los rasgos que los distinguen, ellos se

muestran independientes y arrogantes donde ellas son ambiciosas y competitivas. Una vez más, las puntuaciones más extremas corresponden a los personajes femeninos.

Por último, en cuanto al factor social, el análisis pone de manifiesto que el conflicto entre vida privada y vida profesional se presenta de forma más sistemática entre los personajes femeninos que entre los masculinos y que suele plantearse como irresoluble mucho más en el caso de ellas que en el de ellos. La vida privada de los y las periodistas es en su mayoría desastrosa, sobre todo la de ellos. Más de la mitad de las periodistas cinematográficas están solteras y sin pareja y mantienen la misma situación al final del filme, lo que evidencia que el emparejamiento de las periodistas ha dejado de convertirse en su motivación fundamental como personajes. Los y las periodistas que tienen pareja son bastante infieles (en especial ellas) y la característica más llamativa del comportamiento sexual de las profesionales de la información es que suelen tomar la iniciativa en los pocos casos en los que este elemento está presente en el filme. Las relaciones familiares tienen más relevancia en el caso de los personajes femeninos que en el de los masculinos, así como los espacios de tipo personal. Las mujeres aparecen menos vinculadas a entornos como la Redacción que sus colegas varones y es raro también que tengan un despacho propio, algo muy habitual en el caso de ellos. Por último, en muchos casos en el retrato de los periodistas sigue estando presente una afición desmedida a la bebida, aunque no así en el caso de ellas, mientras que son fumadores la tercera parte de los periodistas cinematográficos de los 90.

5 Estereotipos de los y las periodistas en el cine de los 90

El del periodista cinematográfico es —al menos haciendo balance de la lectura que los estudiosos han ofrecido de su imagen en el cine— un retrato muy masculinizado que enlaza con un cliché romántico vinculado al cine negro, en el que el reportero desempeña un papel semejante al del detective acuñado por Bogart. Sin embargo, el cine de la última década del siglo ofrece una imagen de los profesionales de la información que se aleja de la aportada por estos estudios. Para empezar, tal y como ha puesto de manifiesto el análisis cuantitativo realizado, la presencia de mujeres en este ámbito empieza a ser mucho más habitual en la gran pantalla, hasta el punto de que si en el análisis global del siglo las mujeres representaban la quinta parte de los periodistas cinematográficos,³³¹ en los 90 constituyen más de la tercera si se toma en consideración el total de personajes (figurantes y personajes menores incluidos)³³² o incluso la mitad, si se tiene sólo en cuenta a los principales.³³³

Además, en los años 90 el medio televisivo cobra una mayor relevancia frente al anterior predominio absoluto de los medios escritos. La mitad de los periodistas cinematográficos trabaja en televisión³³⁴ que es, además, el medio en el que se distribuye la mayoría de los personajes femeninos. Por último, en la década final del siglo los elementos negativos triunfan sobre los positivos en el retrato cinematográfico de los profesionales de la información.³³⁵

El objetivo de este capítulo es, por tanto, analizar el modo en que estos cambios influyen en una revisión de los estereotipos dominantes hasta el momento, así como su evolución hacia una nueva tipología de personajes distinguibles con claridad por parte del espectador, entre los cuales destaca de manera clara la frívola y ambiciosa reportera de televisión.

Al mismo tiempo, la última etapa del siglo XX se caracteriza en lo cinematográfico, entre otros rasgos, por la aparición decidida de un cine de “referencias” que se distingue por la utilización de elementos cinematográficos previos más o menos reconocibles por el público y empleados de manera irónica, característica fundamental de películas clave de la década como, por ejemplo, *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1993). Al respecto se ha llegado incluso a

³³¹ Ver Gráfico 2-24, página 166.

³³² Ver Gráfico 3-31, página 173.

³³³ Ver Gráfico 3-10, página 186.

³³⁴ Ver Gráfico 3-36, página 202.

³³⁵ Ver Gráfico 3-12, página 189.

hablar de un género “postmoderno” que vendría definido por la ironía, la parodia, la hibridación, el corta y pega y el pastiche (Collins 1993) o metagénero contemporáneo (Amorós y Nogueira 2006, 10). Esto posibilita que en los años 90 se detecte también la presencia paródica o a modo de cita de los estereotipos clásicos de la periodista cinematográfica –y del periodista: aunque este trabajo se centrará en los personajes femeninos, se incluye a lo largo de este capítulo algún análisis de los estereotipos masculinos– en películas como *The Hudsucker Proxy* (El gran salto), (Joel Coen, 1994) o, de una forma algo más sutil, en *I love trouble* (Me gustan los líos), (Charles Shyer, 1994) o *Hero* (Héroe por accidente), (Stephen Frears, 1992).

Se trata, de detectar, por una parte, las actualizaciones o transformaciones de los estereotipos clásicos del periodista cinematográfico repasados en el capítulo 1 y, por otra, las meras referencias a los mismos como parte del acervo cultural cinematográfico conjunto desarrollado a lo largo del siglo. Al mismo tiempo, se incorpora el elemento de “género” –entendido como las diferencias atribuidas a los distintos sexos basadas en valores culturales³³⁶– en el estudio de estos estereotipos, buscando determinar si la definición del estereotipo está asociada al sexo del personaje o si es independiente de él.

Dado que esta tesis se centra en los personajes femeninos, en este capítulo se abordan de manera introductoria todos los estereotipos detectados, se analizan con cierto detalle los que cuentan con una representación exclusiva o al menos mayoritariamente masculina con el fin de indagar en qué tipologías no aparecen representadas las mujeres (por ejemplo, en aquellas cuyo rasgo definitorio es el poder detentado por parte del personaje) y, por último, se incluye un apartado sobre cuál es la representación (estereotipada o no) de las periodistas en las películas cuyo tema central es el retrato de la profesión informativa, ya repasadas en el capítulo 1.2, a partir de la página 70. Con todo ello se persigue sistematizar cuáles son los estereotipos o rasgos más generalizados en la representación masculina y, en su caso, la ausencia de personajes femeninos asociados a dichos rasgos. Un segundo grupo de análisis está formado por los personajes que, por el contrario, están representados en exclusiva o de manera principal por mujeres. Se analizan con detalle en el siguiente capítulo (ver página 355), tras una breve introducción en éste.

El término estereotipo se utiliza en este estudio entendido como los modelos mentales simplificados que permiten contar con ciertas expectativas más o menos fijas acerca del mundo y de los objetos situados dentro de él, proveyendo al ser humano de marcos cognitivos que le facilitan la tarea de relacionarse con el mundo que lo rodea (Bromley 1993, 71-72). En general, se adopta la explicación resumida aportada por Robyn Quin sobre los estereotipos:

Un estereotipo es una representación repetida frecuentemente que convierte algo complejo en algo simple. Es un proceso reduccionista que suele causar, a menudo, distorsión (...). Segundo, los estereotipos son conceptos de un grupo, lo que un grupo piensa de otro. Son algo que comparte un grupo existiendo consenso acerca de su contenido. Dado que el estereotipo es una manera de categorizar y describir a un grupo, cualquier estereotipo es predominantemente evaluativo. (...) Tercero, los estereotipos, a través de la simplificación y la generalización, nos permiten organizar información sobre el mundo. Sirven para establecer marcos de referencia y maneras de

³³⁶ Al respecto, ver nota a pie de página número 1, en la página 1.

orientar nuestras percepciones. El estereotipo funciona a modo de sistema cognitivo selectivo para organizar nuestro pensamiento. (Quin 1996, 227-228)

Aplicando todo lo anterior, el uso de los estereotipos resulta de especial utilidad en la construcción de personajes cinematográficos, sobre todo de los menores, ya que el recurso a unos rasgos preconcebidos permite que, una vez que el espectador lo ha integrado en alguna de las categorías de las que dispone, pueda formarse unas expectativas más o menos razonables sobre su comportamiento e incluso motivaciones, sin que el filme necesite hacerlas explícitas.

5.1 Tipologías básicas de los personajes de periodistas en la década de los 90

A la hora de abordar el estudio de los estereotipos cinematográficos en la representación de los periodistas en los años 90 se partió de las categorías diseñadas por los investigadores precedentes, en particular Barris, Saltzman y Ghiglione,³³⁷ reelaborándolas para adaptarlas a los resultados que el visionado de los filmes iba arrojando. En el Gráfico 5-1, en la página 300, se ofrece un resumen visual de los resultados obtenidos, incluyendo todos aquellos personajes que no resultaron encuadrables en ninguno de los estereotipos valorados. Se han excluido todas las tipologías con menos de tres personajes, al considerar que no eran lo bastante representativas para ser tomadas en cuenta. Entre ellas figuran el periodista obsesionado por la salud, el veterano no triunfador, el periodista gay o la novia del súper-héroe, entre otros.

Volviendo a Saltzman, Barris y Ghiglione, entre las categorías que se mantuvieron con respecto a las elaboradas por esos autores figura la del **“periodista como cruzado”**, que se revela por tanto como una de las tipologías básicas en la representación del periodista cinematográfico a lo largo de todo el siglo XX³³⁸, si bien en los años 90 aparece en séptimo lugar en términos cuantitativos.³³⁹ Estos analistas también habían incluido en alguna de sus clasificaciones la figura del director, que aquí se ha traducido genéricamente por jefe³⁴⁰ y que incluye a los redactores-jefe, jefes de sección y directores, es decir, a todas las categorías profesionales que en inglés se definen a partir del término “editor”. Si bien de partida resulta discutible la inclusión de una categoría profesional dentro de una clasificación de personajes en función de sus rasgos, al realizar el visionado de los 112 filmes analizados de los años 90 se puso en evidencia que dentro de los directores cinematográficos existía una tipología reconocible e identificable con facilidad que aquí se bautiza como **“jefe déspota”**. Se trata, como se verá más adelante, de un personaje masculino que es, además, el más habitual en el cine de la década sólo por detrás del estereotipo del periodista caracterizado por la frivolidad y la ambición.

Entre las categorías de análisis de Barris figuraba también la de “la vida privada del periodista” que, de acuerdo con los rasgos estereotipados repasados a lo largo del epígrafe 1.3,³⁴¹ solía caracterizarse por la desorganización, un consumo excesivo de alcohol y tabaco y la falta de estabilidad sentimental que permitía definir a un tipo de personaje bastante característico, mujeriego y borrachín.

³³⁷ Al respecto, véase el epígrafe 1.3. El periodista como estereotipo dramático, a partir de la página 96.

³³⁸ Ver página 98.

³³⁹ Se excluye del recuento a los personajes no encuadrables dentro de ninguna tipología.

³⁴⁰ Al respecto véase la nota a pie número 64, en la página 44.

³⁴¹ Comienza en la página 96

Este personaje, al que he rebautizado como “**periodista de ‘mala’ vida**”, resulta ser también todavía bastante popular en los años 90, ya que es el tercero más representado de la década. Conviene recordar, no obstante, que muchas veces conviven los rasgos de un estereotipo con los de otro y así, por ejemplo, muchos periodistas de mala vida se comportan como cruzados cuyo trabajo permite resolver situaciones injustas o denunciar la corrupción, de modo que a la hora de decidir la identificación de un personaje como perteneciente a uno u otro estereotipo se ha optado por los rasgos que más destacaban en su presentación inicial.

Otra categoría que coincide en gran medida con las establecidas por Saltzman y Ghiglione es la del “**magnate malvado**”. En su artículo sobre los periodistas en el cine de Hollywood, estos autores incluyen un apartado dedicado al propietario de medios de comunicación, situado dentro del grupo de los villanos, de modo que, en esencia, se están refiriendo al mismo tipo de personaje (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002, 18). No es demasiado habitual entre los periodistas de los años 90, con sólo cinco representaciones en toda la década.

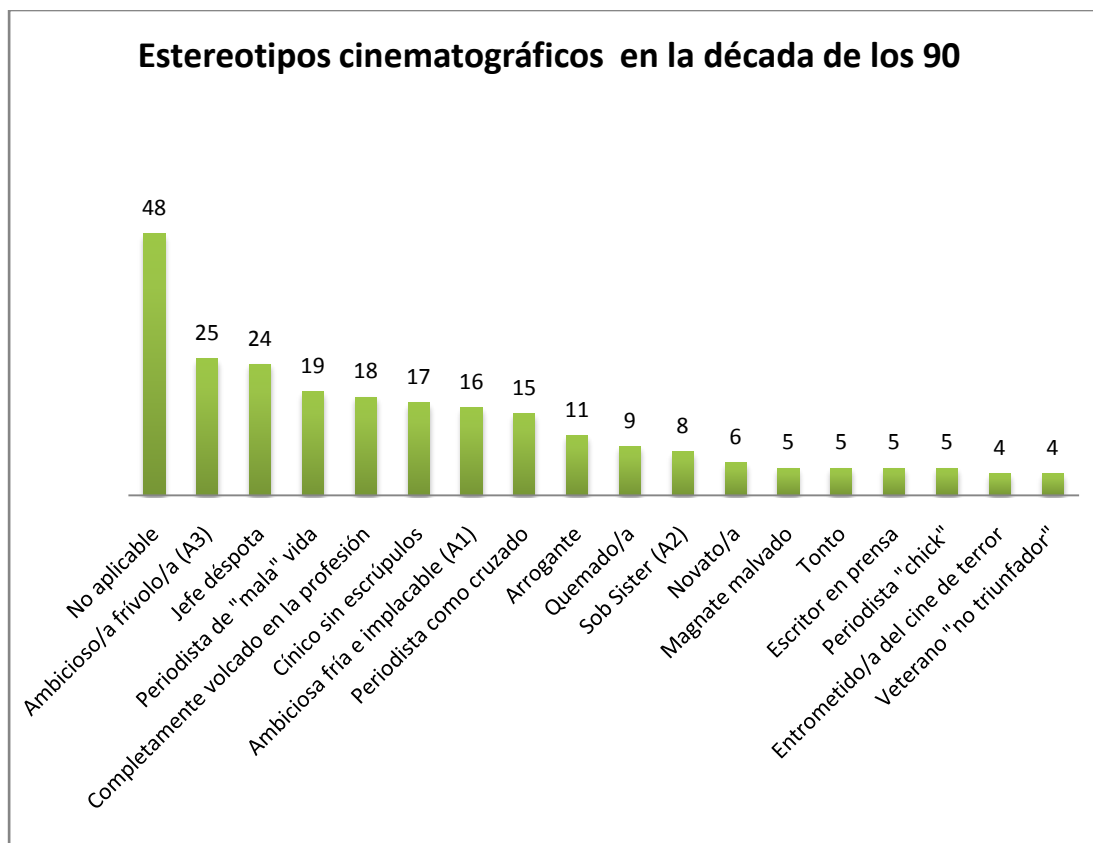


Gráfico 5-1. Estereotipos cinematográficos más habituales del periodista en el cine de los años 90. Fuente: elaboración propia

El resto de las etiquetas utilizadas, aunque responden a muchos de los rasgos que cruzaban transversalmente las categorías de análisis empleadas por los autores antes citados, surgen de esta investigación. Así, se ha incluido la figura del “**periodista completamente volcado en la profesión**” para identificar a aquel que sin caer en los excesos del “periodista de ‘mala’ vida” y sin hacer gala del quijotismo del “periodista como cruzado”, se caracteriza sobre todo

por su vocación y la importancia que concede a su trabajo, sin que la ambición personal sea su motor profesional principal como ocurre con las periodistas de las categorías A1 a A3.

Otras categorías nuevas –negativas, en ambos casos– son la del “**cínico sin escrúpulos**” y la del periodista “**arrogante**”. La primera constituye la versión masculina de la “**sob sister**” (A2) y ambas guardan también cierto parentesco con la bautizada tanto por Barris (Barris 1976, 55-78) como por Saltzman y Ghiglione (Ghiglione y Saltzman, *Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News* 2002, 21-23) como “**periodista chismoso**”, si bien éste parece más relacionado con la prensa sensacionalista y, de hecho, Laviana lo define como tal (Laviana, *Los chicos de la prensa* 1996, 157-191).

Se han añadido también categorías como “**escritor en prensa**”³⁴², “**tonto**”, “**quemado**” o “**novato**”. Es difícil considerar las tres últimas como exclusivamente periodísticas, puesto que en cualquier retrato de un colectivo profesional es fácil encontrarse estos estereotipos. En cuanto a la primera, se aplica a los escritores que se ganan la vida trabajando en un medio de comunicación, un personaje que es también bastante habitual en el cine de todo el siglo, tal y como se expuso en el capítulo dedicado a analizar el particular.³⁴³

Si se considera el sexo del personaje se comprueba que, en efecto, algunas categorías son masculinas, otras femeninas y en el resto los personajes se reparten de manera casi paritaria. Es por eso por lo que se han dejado para el final las más vinculadas con los personajes femeninos. Algunas de ellas aparecían ya en la propuesta de tipología del segundo capítulo,³⁴⁴ como es el de la “**entrometida del cine de terror**”, que en los años 90 aparece aplicada a partes iguales, tal y como se refleja en el gráfico, a hombres y mujeres. Este personaje es más una herencia de la década anterior que un verdadero producto de los años 90 y, de hecho, el cine de Hollywood parece haberlo abandonado en gran medida para dejarlo en manos de otras cinematografías como son, en este caso, la japonesa y la española.

³⁴² En rigor esta categoría podría ser más numerosa si no se hubiera optado por excluir del análisis a algunos personajes como, por ejemplo, John Kelso (John Cusack), el protagonista de *Midnight in the Garden of Good and Evil* (Medianoche en el jardín del bien y del mal), (Clint Eastwood, 1997). Sobre el primero puede revisarse lo ya comentado en la nota a pie de página 25.

En cuanto a *Muerte en Granada* (Marcos Zurinaga, 1997), se trata de una película cuyo protagonista Ricardo (Esai Morales) es un escritor que regresa a su Granada natal con el fin de averiguar la verdad sobre el asesinato de Lorca para el libro en el que está trabajando. Sobre Ricardo, que aparece también identificado en muchas sinopsis como periodista, se sabe que trabaja como tal porque su padre le pregunta qué tal le va en el negocio de la prensa, pero se trata de la única mención al respecto en todo el filme y el resto de su investigación nuevamente responde a la llevada a cabo por un escritor.

Lo mismo sucede con Brian Kessler (David Duchovny) en *Kalifornia* (Dominic Sena, 1993), que si en Filmaffinity (Filmaffinity 2009) e IMDb (Internet Movie Database 2009) aparece identificado como periodista, en la película es descrito reiteradamente como escritor. Su única vinculación con el periodismo es el hecho, comentado en voice over por él mismo, de que ha escrito un artículo para una revista sobre asesinos en serie, que da origen del libro que está preparando. Asimismo su novia, Carrie Laughlin (Michelle Forbes) es fotógrafa, pero no en un medio de comunicación sino artística.

El protagonista masculino de *Before Sunrise* (Antes del amanecer), (Richard Linklater, 1995), Jesse (Ethan Hawke), también aparece identificado por algunas fuentes como periodista pero, sin embargo, no hay ninguna referencia a ello en todo el filme. La identificación de Jesse como escritor viene dada fundamentalmente por la continuación del filme, *Before Sunset* (Antes del atardecer), (Richard Linklater, 2004), en la que la pareja protagonista del primer filme se reencuentra durante la gira europea de Jesse para promocionar su novela. Todas estas precisiones sirven para darse cuenta, no obstante, de lo cerca que están ambos oficios en la mente del público o, al menos, en la de los creadores cinematográficos.

³⁴³ Ver página 109.

³⁴⁴ Epígrafe 6.3.3, a partir de la página 414.

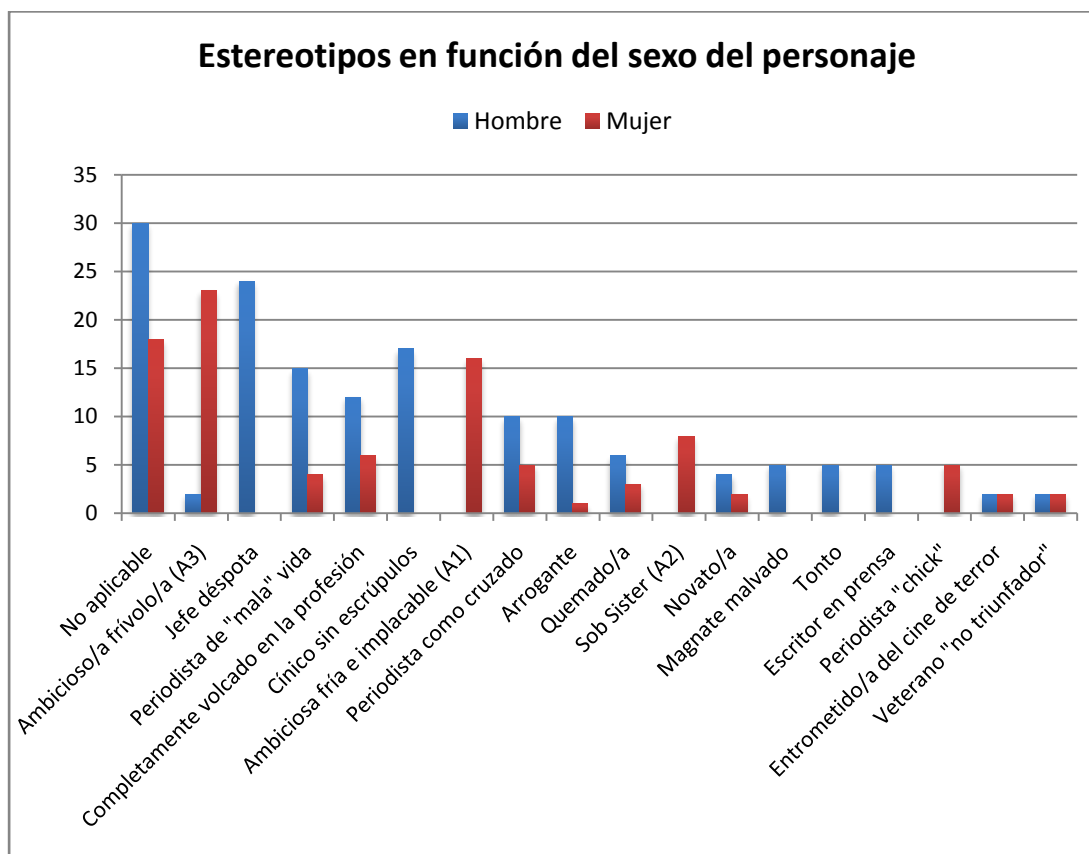


Gráfico 5-2. Estereotipos según el sexo del personaje. Fuente: elaboración propia

Una categoría que aparece por primera vez en esta década y que se aplica en exclusiva a personajes femeninos, es la que aquí se define como **“periodista ‘chick’”**³⁴⁵, de la que se han encontrado cinco ejemplos, todos ellos personajes protagonistas en películas que gozaron del favor del público y que figuran entre las más populares de entre las analizadas. El objetivo principal de este tipo de personajes es la búsqueda de una relación sentimental satisfactoria y estable, pero se diferencian de sus antecesoras con las mismas motivaciones en que, como ya se apuntó en el capítulo 3,³⁴⁶ en este caso adoptan de manera decidida un rol activo y, además, en que la búsqueda del “príncipe azul” no conlleva un abandono de la profesión.

Por último, hay tres tipologías de personajes muy importantes, también en su mayoría femeninos, identificadas como A1, A2 y A3 porque todas ellas tienen como rasgo común la ambición. Son la periodista “ambiciosa fría y masculina” (A1), la “sob sister” (A2) y la “ambiciosa frívola” (A3). La investigación de los rasgos psicológicos característicos ya había apuntado como rasgo diferenciador más destacado la **ambición** (subepígrafe 4.2.2, página 264) y,

³⁴⁵ La traducción de este término al castellano sería, literalmente, “chica periodista”. Se ha escogido, sin embargo, el término en inglés para asociar este estereotipo con el género denominado en inglés “chick-lit” para la literatura y “chick-flick” para su versión cinematográfica. El término “chick” asociado al postfeminismo apareció por primera vez en un artículo del *New York Times* del año 1982 (Holmlund 2005, 116) y se generalizó a partir de mediados de los años 90. Tanto el “chick-lit” como el “chick-flick” guardan en sus manifestaciones más populares una relación directa con la imagen de las periodistas a través de personajes como Bridget Jones –Bridget Jones's Diary (El diario de Bridget Jones), (Sharon Maguire, 2001)–, Carrie Bradshaw –Sex and the City (Sexo en Nueva York) (Darren Starr, 1998-2005)–, o Andy Sachs –The Devil Wears Prada (El diablo viste de Prada), (David Frankel, 2007).

³⁴⁶ Ver página 175.

en efecto, una vez visionadas todas las películas de la década en las que los y las periodistas desempeñan algún papel destacado, se llega a la conclusión de que el retrato que tiene más peso es en general muy negativo, con la ambición, el egoísmo, la frialdad o la superficialidad como elementos más habituales. Se aplica sobre todo a las mujeres, tal y como se puede comprobar en el Gráfico 5-2, al menos en sus manifestaciones más extremas.

Para comprobar hasta qué punto el cine incorpora a partir de los 90 (y con posterioridad) la idea de que las periodistas son ambiciosas, basta con echar un vistazo a las sinopsis de los filmes en que aparecen periodistas para comprobar que si es bastante habitual que la ambición acompañe a la descripción del personaje femenino, lo es mucho menos en el caso de los periodistas varones. La búsqueda del término “periodista ambicioso/a” en Filmaffinity (Filmaffinity 2009) arroja un resultado bastante revelador y permite comprobar que si antes de los años 80 este término no aparece aplicado a mujeres en ninguna sinopsis y sí a dos personajes masculinos, a partir de entonces va a hacerse mucho más popular en los resúmenes de los argumentos cinematográficos.³⁴⁷ Estas cifras no reflejan la presencia real de este tipo de personajes, pero sí cómo el estereotipo se ha asumido como parte de la retórica fílmica, al tiempo que evidencian

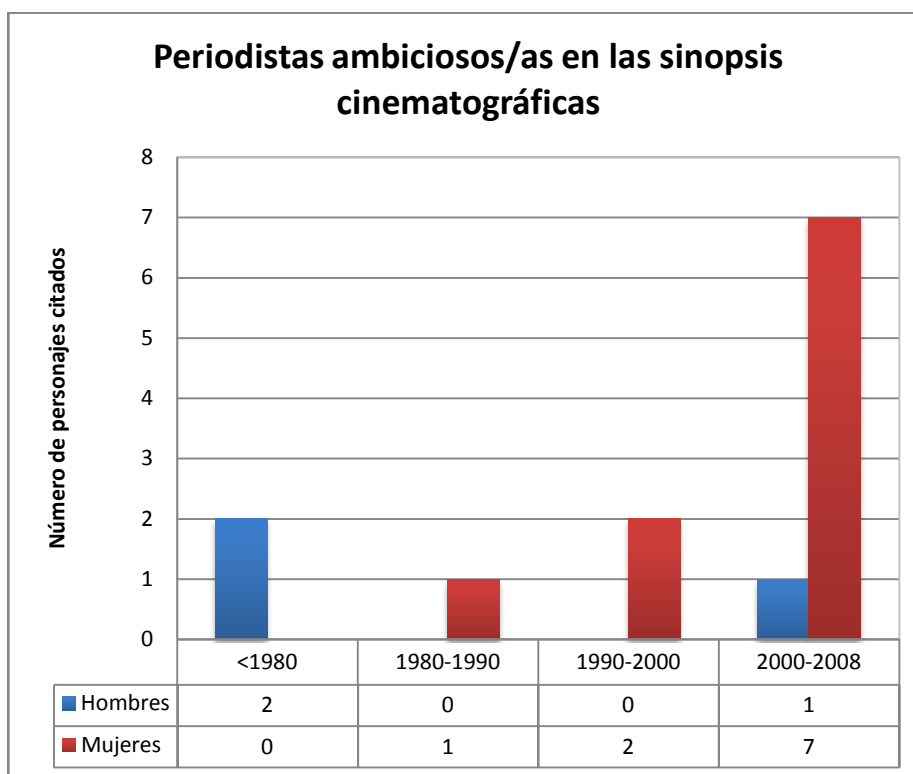


Gráfico 5-3. Número de personajes masculinos y femeninos por décadas que aparecen identificados en las sinopsis de Filmaffinity (2009) con el término "periodista ambicioso/a". Fuente: elaboración propia

³⁴⁷ Las películas en las que aparece el término “periodista ambiciosa” son: *The Last Sect* (La última secta), (Jonathan Dueck, 2006); *Absence of malice* (Ausencia de malicia), (Sidney Pollack, 1981); *Bordertown* (Ciudad del silencio), (Gregory Nava, 2007); *Man About Town* (Diario de un ejecutivo agresivo), (Mike Binder, 2006); *Canícula* (Álvaro García-Capelo, 2002); *Mariposa negra* (Francisco J. Lombardi, 2006); *Definitely, Maybe* (Definitivamente, quizás), (Adam Brooks, 2008); *Anchorman: The Legend of Ron Burgundy* (El reportero: la leyenda de Ron Burgundy, Adam McKay, 2004); *Up Close & Personal* (Íntimo y personal), (Jon Avnet, 1996); *One True Thing* (Cosas que importan), (Carl Franklin, 1998). En el caso de ellos son *Crónicas* (Sebastián Cordero, 2004), *Scoop* (Woody Allen, 2006), *Shock Corridor* (Corredor sin retorno), (Samuell Fuller, 1963) y *Z.* (Constantin Costa-Gavras, 1969).

que la ambición ha sido un rasgo atribuido a los hombres en el que las mujeres los han “desplazado” sólo en los últimos años del siglo. “The image of the male journalist in popular cultural representations during the twentieth century has usually been someone who is hard-nosed, cynical and ambitious –characteristics which are antithetical to positive cultural notions of femininity”³⁴⁸ (Austin 1996, 1).

El visionado de los filmes de los 90 y el análisis de los rasgos más destacados de la caracterización del personaje permitió detectar que el rasgo de la ambición en una periodista constituye la base de tres estereotipos diferentes:

1. La **profesional ambiciosa, fría e implacable** que pone su trabajo por delante de cualquier otra consideración (A1);
2. la **sob sister** (A2), una periodista ambiciosa y sin escrúpulos en un mundo de hombres que se caracteriza por hacer gala de comportamientos y actitudes masculinas que sólo sirven para encubrir de forma superficial sus anhelos reales mucho más cercanos a los de una “verdadera mujer” o su frustración por no conseguirlos. Este personaje es una revisión o, incluso en algunos casos, una parodia del estereotipo de los años 30 y 40 y no un personaje propio de su época como los otros dos. Es por ello por lo que se ha optado por analizarlo dentro del apartado dedicado a la revisión de los estereotipos clásicos femeninos (ver página 401).
3. la **periodista ambiciosa, fría, sin escrúpulos y, por añadidura, frívola** (A3); a diferencia de la primera, uno de sus principales activos es su físico y recurre con frecuencia a las armas de tipo sexual. Se relaciona del medio televisivo. Al contrario que en el caso de la A2, no hay ningún arrepentimiento en su actitud y tampoco se trata de una máscara que la periodista exhiba para igualarse con sus compañeros.

Cuando estos rasgos se atribuyen a un personaje protagonista la trama del film suele tener como uno de sus objetivos centrales eliminarlos, es decir, mostrarle a la periodista que el trabajo y la profesión no son lo primero y que la familia, sobre todo, pero, en general, los afectos, son mucho más importantes.

En el caso de los personajes secundarios suelen corresponder más al último grupo (A3) que al primero (A1) y en ellos la ambición y la superficialidad conforman una tipología de personaje muy repetido en el cine de los años 90: la periodista televisiva superficial, frívola, malvada y ambiciosa, preocupada sólo del éxito profesional y de su aspecto físico, dispuesta a hacer lo que sea para dar una exclusiva con la mejor y la más falsa de sus sonrisas. Son muchos los personajes de mujeres periodistas en los 90 que caen dentro de este grupo, entre cuyas más destacadas representantes figuran Suzanne Maretto (Nicole Kidman) en *To Die For* (Todo por un sueño), (Gus Van Sant, 1995) o Gale Weathers (Courtney Cox) en *Scream* (Wes Craven, 1996). Dada su relevancia para esta tesis (así como su importancia cualitativa en el siglo XX), estos personajes se analizan en un capítulo independiente a partir de la página 355.

³⁴⁸ La imagen de los periodistas varones durante el siglo veinte dentro de la cultura popular usualmente cuenta con elementos como el olfato, el cinismo y la ambición, características que son antitéticas con las nociones culturalmente positivas de la femineidad. (Austin 1996, 1)

5.2 Estereotipos exclusiva o fundamentalmente masculinos

Como se apuntó en el subepígrafe anterior, un somero repaso al Gráfico 5-2, en la página 302, pone de manifiesto que algunos de los estereotipos que los autores precedentes detectaron como básicos en la construcción del periodista cinematográfico, así como algunas de las redefiniciones de los mismos que se han elaborado a través de esta investigación, son exclusiva o al menos en su mayoría masculinos.

Tal es el caso del rebautizado como “**jefe déspota**”, del que se contabilizan 25 ejemplos en las 112 películas visionadas, todos ellos varones. Teniendo en cuenta que dos de dichos personajes corresponden a la misma película, la conclusión final es que aparece en el 21,42% de los filmes de los años 90 con periodistas desempeñando un rol más o menos destacado. Se trata de una proporción altísima, sobre todo al considerar que se trata de un personaje menor o de apoyo y que al menos en veinte de las películas analizadas tan sólo aparece un profesional de la información, con lo que en dichos títulos ya está *a priori* descartada su aparición.



Fotograma 5-1. El director o redactor-jefe en mangas de camisa, al borde de un ataque de estrés, gritón, maleducado y desconsiderado, constituye uno de los estereotipos más duraderos en la construcción cinematográfica del personaje del periodista. Como ejemplo, el director del Manhattan Argus, interpretado por John Mahoney en *The Hudson Proxy*

Aunque menos habitual, también es sólo masculino el personaje del “**magnate malvado**”, con cinco apariciones en los años 90. Asimismo, sólo está representado por hombres el “**cínico sin escrúpulos**”, con 17 apariciones, dos de ellas en la misma película. De este modo, en este caso el porcentaje de películas que cuentan con un personaje de estas características es del 14,29%, todos ellos varones. Esto no significa que no haya personajes femeninos similares, sino sólo que a las que comparten las características básicas del cínico sin escrúpulos se les añaden otros rasgos propios por el hecho de ser mujeres que las convierte en personajes diferentes de los anteriores. Por último, la “**arrogancia**” como elemento determinante aparece en un total de once personajes, de los cuales diez son hombres y una es una mujer.

Como conclusión final de esta breve introducción, cabe hacer notar que todos los estereotipos citados son bastante negativos, aunque en distintos grados. Así, por ejemplo, el “jefe

déspota” es en términos generales un personaje con más rasgos negativos que positivos, lo que no impide que en algunos filmes resulte simpático al espectador, que termina por perdonarle su talante cascarrabias gracias a la lealtad de fondo que muestra hacia el reportero. En muchos otros casos, sin embargo, se trata de un auténtico tirano.

El magnate malvado, por su parte, entra de lleno en la categoría de los villanos cinematográficos y es siempre un personaje negativo, sin nada a su favor. El periodista arrogante suele también ser nocivo, aunque en muchos casos el filme permite su reconversión final, al igual que ocurre con el cínico sin escrúpulos que, pese a lo que pudiera parecer, es en principio el más positivo de estos cuatro estereotipos masculinos. Todos ellos reflejan, en conjunto, que la visión desfavorable de los profesionales de la información está bastante presente en la última década del siglo.

Tanto el jefe déspota como el magnate malvado agrupan a la gran mayoría de personajes que detentan algún tipo de poder dentro de la representación cinematográfica de los periodistas. El hecho de que sean dos etiquetas masculinas apunta que el poder, a finales de siglo, sigue sin estar asociado a las mujeres, puesto que sólo un personaje femenino, el de Alicia Clark (Glenn Close) en *The Paper*, podría llegar a encajar dentro del primero de los estereotipos mencionados (la presencia tan importante de otros rasgos hace que finalmente se encuadre dentro de la tipología A1³⁴⁹), mientras que otros personajes femeninos que apuntan rasgos despóticos carecen, de facto, de poder real dentro de la jerarquía mediática (ver análisis de la categoría A3, a partir de la página 381).

5.2.1 El jefe déspota

El “jefe déspota” constituye uno de los estereotipos más reconocibles, identificables y duraderos en la representación de los periodistas cinematográficos (ver nota a pie de página 205). Se trata, como ya se indicó, de un personaje secundario cuya función principal en el film es la de mantener una “contienda amistosa con el reportero” (Ehlers 2006, 5), actuando en muchas ocasiones como su “enemigo natural” (Barris 1976, 157) sin caer, por otra parte, en la categoría de villano o malvado. De hecho, de los 25 personajes analizados 23 son personajes menores y sólo dos tienen la suficiente relevancia como para considerarlos personajes de apoyo, de modo que ninguno de ellos desempeña un rol dramático principal.

Lo que sí se percibe es una influencia determinante del medio en que trabaja el personaje, ya que si se suman los de apoyo y menores, el 45,83% ($n=11$) desempeña su labor en prensa, es decir, casi la mitad de los “jefes déspotas” mostrados por el cine de los años 90 trabajan en un periódico, frente al 25% ($n=6$) que desempeña su labor en televisión. Si a la prensa se le añaden otros medios escritos como las revistas especializadas y de actualidad, el predominio de estos medios más tradicionales se vuelve indiscutible, lo que quizá pueda guardar cierta relación con el hecho de que se trata de un estereotipo heredado del pasado y nacido en los tiempos en los que los medios de comunicación tenían como soporte principal el papel.

³⁴⁹ Ver página 376.

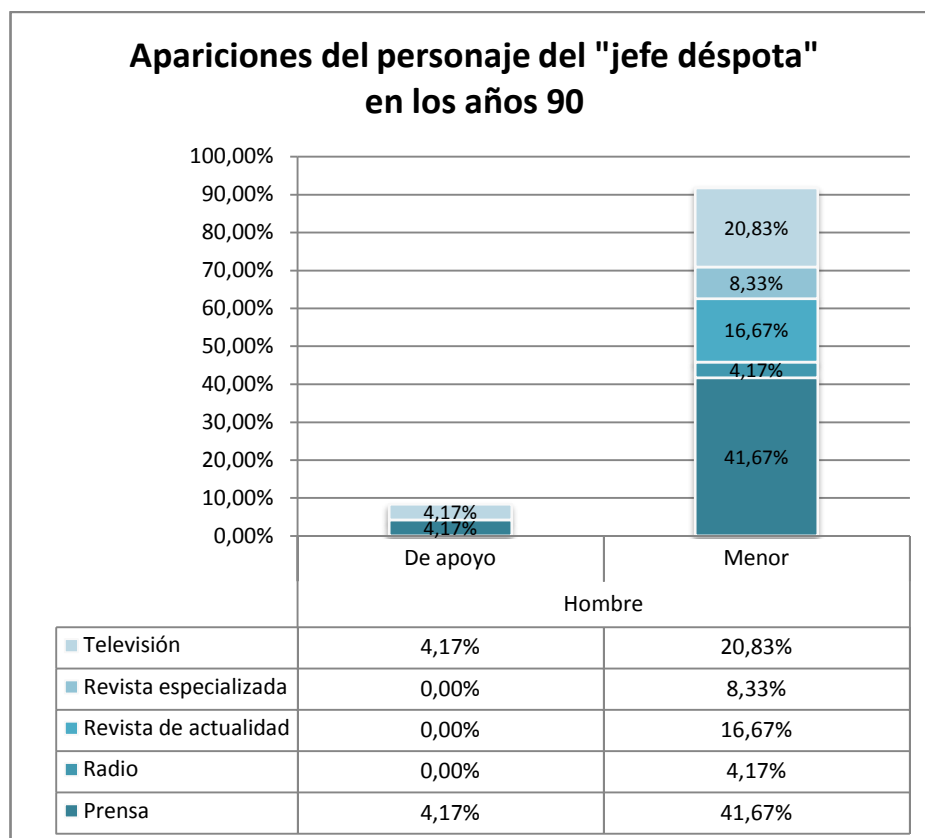


Gráfico 5-4. Personajes que responden al estereotipo del "jefe déspota" en los años 90 en función del sexo, la tipología dramática y el medio en que trabaja el personaje. Fuente: elaboración propia

Este director, redactor-jefe o jefe de sección, según el caso, suele mostrarse como un personaje nervioso y de mal carácter, presionado por la hora de cierre y los múltiples intereses que trata de conciliar. Los jefes del cine a menudo están tan de vuelta de todo que hacen gala de un cinismo en algunos casos excesivo. Son ellos también los que intentan impedir que el periodista siga trabajando en su historia porque no creen lo suficiente en ella o porque hay asuntos más urgentes (y siempre más prosaicos) que reclaman su atención; la otra posibilidad, justamente contraria, es la de los jefes que obligan al pobre “plumilla” a seguir trabajando en un tema aún contra su voluntad.

El jefe cinematográfico grita desde la puerta de su despacho todo tipo de improperios a redactores, auxiliares, secretarias y cualquier bicho viviente que se encuentre en su camino. Tiene en torno a 50 años, no sale jamás de la Redacción, suele estar en mangas de camisa, de vez en cuando prodiga consejos paternos a sus subordinados y siempre es un hombre. Se trata de un estereotipo que desde que se acuñó el personaje de Walter Burns en *The Front Page* (1931) –interpretado en la primera versión cinematográfica por Adolphe Menjou– ha seguido apareciendo con regularidad en el cine de todas las décadas con escasas variaciones. El personaje puede ser más o menos cínico, más o menos tolerante o ser más o menos amigo del redactor pero, en general, se trata siempre del mismo tipo humano.

Tal es el caso, por ejemplo, del director del *Oakland Tribune* en *True Crime*. Allan Mann (James Woods) es un cínico sin demasiados escrúpulos que siempre tiene a punto un comentario despiadado, mordaz y un poco subido de tono en el mejor de los casos y de deci-



Fotograma 5-2. Allan Mann (James Woods) es el director del *Oakland Tribune* en *True Crime*, un cínico y malhablado director que mantiene una relación de controversia amistosa constante con el reportero protagonista, interpretado por Clint Eastwood

dido mal gusto en la mayor parte de ellos. Así, cuando el redactor-jefe de local, Bob Findley, le informa de la trágica muerte de Michelle,³⁵⁰ Mann replica: “The Raiders are a tragedy. She drunk?”³⁵¹. Una vez definido así el personaje, cumplirá su papel a lo largo del filme presionando una y otra vez al personaje protagonista con las posibles consecuencias de su empecinamiento

en seguir su olfato, al tiempo que lo defiende de las iras del redactor-jefe, con el que Everett mantiene una profunda controversia basada en cuestiones personales.

La lista de los personajes que corresponden a este estereotipo es muy amplia y son todos tan similares entre sí que no merece la pena comentarlos de manera individualizada. Hay que decir también que esa relación particular de disputa más o menos amistosa entre el reportero y el jefe suele establecerse también entre personajes varones. Cuando el reportero es una reportera hay tres grandes opciones:

- a) Llegado a un punto el jefe se convierte en un obstáculo para la progresión profesional de la misma y ahí termina el tira y afloja, sin que haya más tarde una ocasión para que la periodista pruebe su buen hacer o para que el director admita su error, cosa que también sucede con algunos personajes masculinos. Es el papel que desempeñan, por ejemplo, el redactor jefe del *New York Magazine* G.A. Tweedy (Patrick Breen) en *One True Thing* (Cosas que importan), (Carl Franklin, 1998) en relación con la reportera Ellen Gulden (Renée Zellweger); Peter (Eric Bogosian) en *Dolores Claiborne* (Eclipse total), (Taylor Hackford, 1995) con Selena St. George (Jennifer Jason Leigh) y con Howard (Robert Duvall) en *A Show of Force* (Bajo otra bandera), (Bruno Barreto, 1990), pero también con el jefe de Quiroga (Tristán Ulloa) en *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999), interpretado por Sebastià Sellent o con Barclay (David Warner) en *Money Talks* (El dinero es lo primero), en su relación con James Russell (Charlie Sheen).
- b) El jefe es algo más amable con la reportera y trata de contener su mal genio cuando trata con ella, actuando bien con cierta condescendencia bien con cierto temor ante el carácter de la periodista, demostrando, en todo caso, que no se trata de una relación entre dos personas del mismo sexo, como sí ocurre en las dis-

³⁵⁰ Esta conversación tiene lugar en una secuencia típica de los filmes de periodistas en los que aparece una Redacción. Para dar idea de la presión, rapidez y prisas propios del entorno periodístico, es un lugar común cinematográfico, al menos en los años 90, presentar la Redacción a través del seguimiento con la cámara de dos personajes que dialogan mientras caminan apresuradamente. En su recorrido interactúan brevemente con otros personajes, echándole un vistazo a un papel, una firma en el otro, contestado una interpelación, etc.

³⁵¹ Lo de los Raiders es una tragedia. ¿Iba borracha? (*True Crime*, 00:06:40,120)

putas tradicionales entre el director y el reportero varón. Este tipo de relación se aprecia, por ejemplo, en *The Hudsucker Proxy* (El gran salto) entre el director del *Manhattan Argus* interpretado por John Mahoney y la reportera Amy Archer, a la que de nuevo da vida Jennifer Jason Leigh o entre Gus (John C. Reilly) y Josie Geller (Drew Barrymore) en *Never Been Kissed* (Nunca me han besado), (Raja Gosnell, 1999).

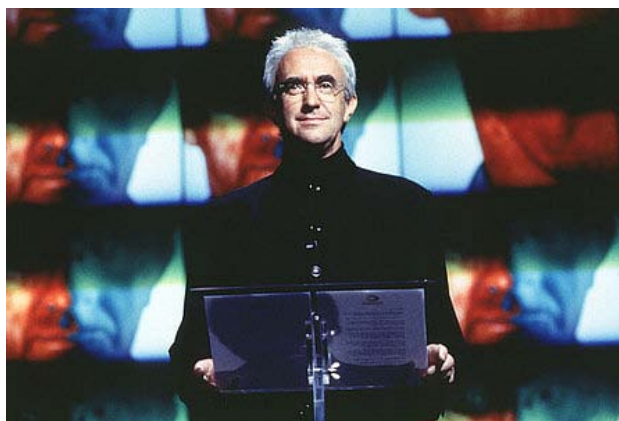
- c) La tercera opción consiste en que el jefe trate con desprecio y desconsideración a su subordinada, como hace Agustín (Francisco Casares) con Carmen (Carmen Maura) en *Como ser una mujer y no morir en el intento* (Ana Belén, 1991). En la película que continúa a ésta, *Cómo ser infeliz y disfrutarlo* (Enrique Urbizu, 1994), el director, ahora interpretado por Fernando Valverde, ya no trata a Carmen con tanta displicencia pero, a cambio, intenta ligar con ella con insistencia. También en *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998), Harry (David Thornton) hace gala de un trato similar hacia la recién ascendida Syd (Radha Mitchell), a la que trata como si fuera su secretaria personal.

5.2.2 El magnate malvado

Los magnates de los medios de comunicación que utilizan el poder que estos les otorgan en su propio beneficio, constituye una figura más o menos clásica y reconocible a lo largo de todo el cine del siglo XX mediante algunos nombres repasados en el primer capítulo como Charles Foster Kane o D.B. Norton. Esta figura se mantiene también en los años 90 a través de cinco ejemplos reservados a los hombres. Se trata, en este caso, de un personaje mucho menos importante en términos cuantitativos pero que, sin embargo, tal y como se puede comprobar en el gráfico, desempeña papeles mucho más destacados si se atiende a lo narrativo, ya que tres de los cinco personajes identificados como pertenecientes a este estereotipo desempeñan roles principales, en concreto como antagonistas.

En cuanto a los medios, sigue predominando la prensa con un 60% de los personajes ($n=3$) relacionados con ella, frente al 40% ($n=2$) que se vinculan fundamental, aunque no solamente, a la televisión. Hay que tener en cuenta que los porcentajes, no obstante, resultan algo engañosos al tratarse de cifras absolutas muy bajas y que, por el contrario, los antagonistas más destacados mantienen un vínculo más directo con la televisión que con otros medios, que se dibuja en los años 90 como la más destacada fuente de poder mediático.

Entre estos cinco personajes destaca, como resumen del estereotipo y personaje más popular dentro del mismo, el malvado Elliot Carver (Jo-



Fotograma 5-3. El malvado Elliot Carver (Jonathan Pryce) utiliza su enorme poder mediático para aumentar todavía más su control sobre los medios de comunicación en todo el mundo. *Tomorrow Never Dies*

nathan Pryce) de *Tomorrow Never Dies* (El mañana nunca muere), (Roger Spottiswoode, 1997). Es ésta una de las películas de la saga del agente 007, y en ella James Bond tendrá que enfrentarse con el propietario de un poderosísimo grupo de comunicación cuyo objetivo final es, cómo no, dominar el mundo. Su dominio sobre la prensa, radio y televisión de buena parte del planeta le permite a Carver manejar los acontecimientos mundiales a su antojo: mediante el control de la difusión de la información, el Carver Media Group, con sede central en Berlín, es capaz de derrocar presidentes, provocar conflictos internacionales o influir en las decisiones económicas. Esto se ejemplifica en una conversación entre Carver y uno de sus subordinados:

Elliot Carver: Mr. Wallace, call the President. Tell him if he doesn't sign the bill lowering the cable rates, we will release the video of him with the cheerleader in the Chicago motel room.

Mr. Wallace: Inspired, sir.

Elliot Carver: And after he signs the bill, release the tape anyway.

Mr. Wallace: Consider him slimed.³⁵² (*Tomorrow Never Dies*, 00:20:34 a 00:20:50)

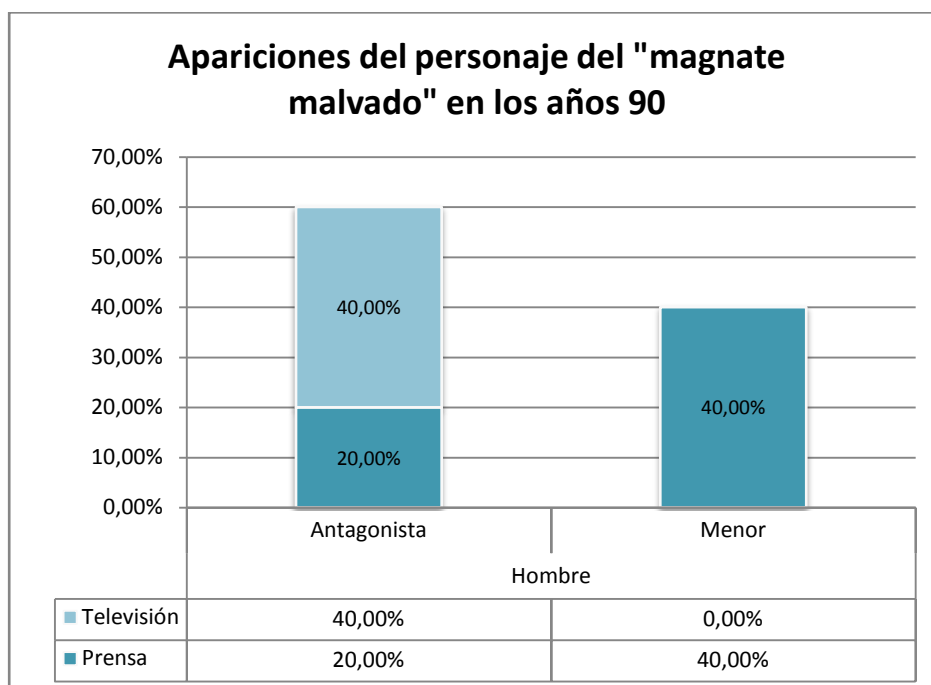


Gráfico 5-5. Personajes que responden al estereotipo del "magnate malvado" en los años 90 en función del sexo y la tipología dramática. Fuente: elaboración propia

El punto de partida del filme lo constituye el intento de Carver de provocar una guerra entre China y Gran Bretaña con el objetivo último de hacerse con los derechos de emisión exclusivos para China durante el siguiente siglo. Este plan lo convierte en el típico villano cinematográfico enloquecido por su deseo de conquistar el mundo, una tentativa que en este caso fracasará gracias a la oportuna intervención del agente 007. Pero la película no deja de insinuar la idea de que quizá el poder real de los grupos de comunicación sea en la práctica excesivo. Como dice el propio Carver, “the distance between insanity and genius is measured only by

³⁵² **Elliot Carver:** Mr. Wallace, llame al Presidente. Dígame que si no firma el proyecto de ley reduciendo los impuestos sobre el cable, emitiremos su vídeo con la animadora en la habitación de motel de Chicago.

Mr. Wallace: Una inspiración, señor

Elliot Carver: Y después de que haya firmado, emita el vídeo igualmente.

Mr. Wallace: Considérela hundido. (*Tomorrow Never Dies*, 00:20:34 a 00:20:50)

success”³⁵³ (*Tomorrow Never Dies*, 01:15:06) o, dicho de otro modo y situado en el contexto mediático, la diferencia entre la realidad y la versión de la misma aportada por los medios en un escenario de concentración de los mismos como el actual, sólo se podría llegar a conocer en el caso de que el exceso de manipulación llevase a sus promotores al fracaso más absoluto.

Otro villano muy similar aparece en la menos conocida *Dr. M.* (Claude Chabrol, 1990), un filme de ciencia ficción de origen alemán en el que el propietario del grupo MaterMedia, el Dr. Marsfeldt (Alan Bates) resulta ser el promotor en la sombra de la oleada de suicidios colectiva que está asolando la capital alemana, a pesar de su afirmación de que él no es el creador de las noticias sino sólo su transmisor (*Dr. M.*, 00:42:19). El papel de los presentadores de televisión como meros bustos parlantes que prestan su rostro, su voz y su poder de convicción a las ideas de otros es uno de los principales temas de esta película.

Otro tipo de “magnate malvado” es el que en lugar de aparecer en filmes más o menos encuadrados dentro del género de ciencia-ficción, como los dos anteriores, se ubican en el pasado, en concreto en los inicios del periodismo de masas y, con él, del nacimiento de los primeros grandes grupos mediáticos, muy personalizados en sus propietarios. En los años 90 aparece una nueva revisión cinematográfica de la figura de William Randolph Hearst –en el que se inspiró el Charles Foster Kane de *Citizen Kane* (Ciudadano Kane), (Orson Welles, 1941)–, en relación con el estreno de dicha película. Es en *RKO 281* (Benjamin Ross, 1999), un filme concebido para televisión pero que fue estrenado en cine en Europa, en el que se relatan los intentos del magnate para impedir a toda costa que la película de Welles llegue a la gran pantalla. Hearst, interpretado por James Cromwell, aparece retratado una vez más como un manipulador dispuesto a utilizar todos los medios a su alcance (humanos incluidos) para ejercer su voluntad pero también, al igual que en la versión de Welles, como un hombre fracasado, solitario y bastante infeliz.

En la misma línea, el musical de Disney *Newsies* (La pandilla), (Kenny Ortega, 1992) retrata al otro gran magnate contemporáneo de Hearst, Joseph Pulitzer (Robert Duvall) y lo hace asimismo con escasa simpatía. Sin caer en los extremos de los villanos de ciencia-ficción citados al principio, Pulitzer es en cualquier caso el gran enemigo de los jóvenes vendedores callejeros de periódicos que protagonizan la cinta.

5.2.3 El cínico sin escrúpulos

Con 17 apariciones en el cine de los años 90, el personaje del cínico sin escrúpulos constituye el tercero de los estereotipos masculinos de la década. Se trata de un personaje bastante negativo en la mayor parte de los casos, que en algunas ocasiones, sobre todo cuando asume papeles principales, vive un proceso de reconversión que lo convierte al final en un personaje simpático para el espectador. Al respecto hay que señalar que, a diferencia de los dos estereotipos anteriores, este personaje sí que asume roles principales. Así, en concreto, de los 17 contabilizados, dos son protagonistas (11,76%), uno coprotagonista (5,88%), y los trece restantes se distribuyen entre personajes menores (64,71%, $n=11$) y de apoyo (17,65%, $n=3$).

³⁵³ “La distancia entre la locura y la genialidad se mide sólo por el éxito” (*Tomorrow Never Dies*, 01:15:06).

En cuanto a los medios de comunicación, la prensa asume a la mitad de los personajes de este grupo (47,06%, $n= 8$), a los que hay que sumar la pequeña representación de personajes que trabajan en una revista de actualidad (5,88%, $n= 1$), frente al 47,06% restante que trabaja en televisión ($n= 8$), con lo que se puede decir que los medios están equiparados en este caso y no ejercen una influencia determinante en la creación del estereotipo.

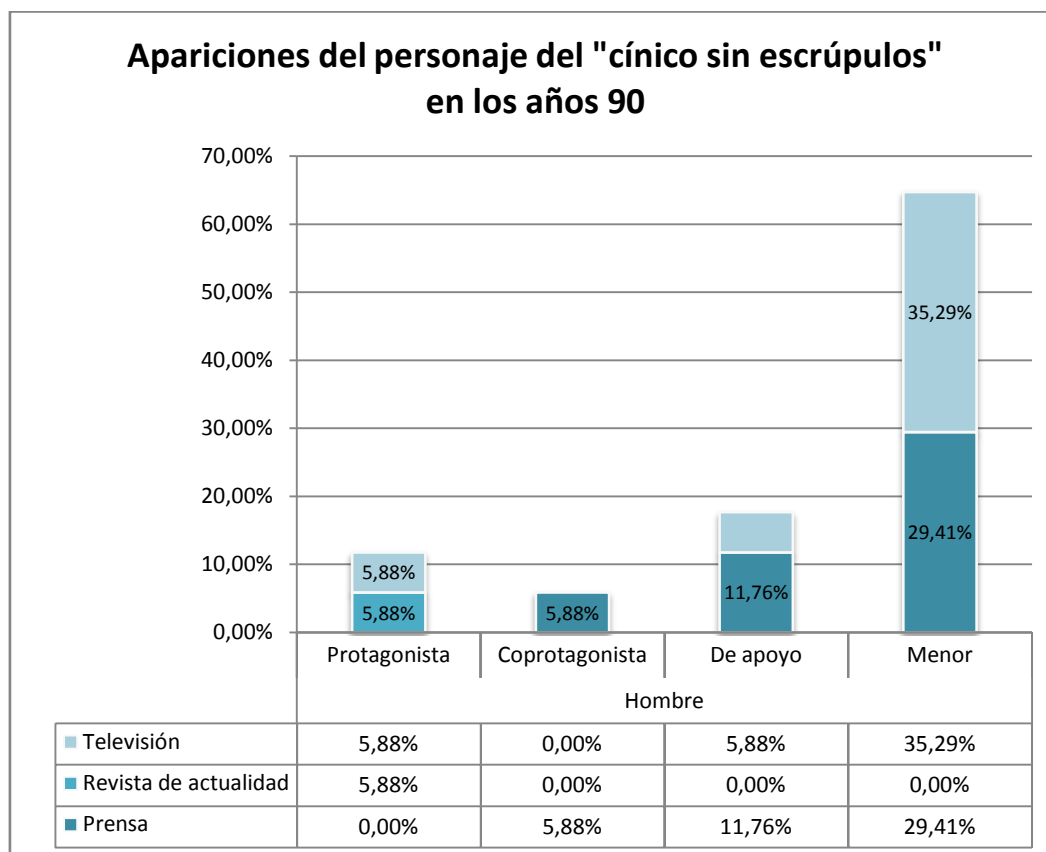


Gráfico 5-6. Personajes que responden al estereotipo del "cínico sin escrúpulos" en los años 90 en función del sexo, tipología dramática y medio en que desempeña su labor el personaje. Fuente: elaboración propia

El cínico sin escrúpulos, como ya se apuntó más atrás, guarda bastantes similitudes con las periodistas de las tipologías A2 y A3, pero existen diferencias importantes entre ellos. Así, por ejemplo, la periodista del tipo A2, es decir, la *sob sister* actualizada, suele mostrar muchos de los rasgos del cínico sin escrúpulos, pero resulta evidente a lo largo del filme que en su caso es más una fachada que una actitud que responda a sus verdaderas creencias o talante personal. Sin embargo, en el caso de los periodistas de este grupo, el cinismo es una cualidad que han ido adquiriendo a través de años de ejercicio profesional³⁵⁴ y suele vincularse a una falta de escrúpulos que no está dictada por la ambición profesional (aunque en algunos casos sí se asocie con ella) sino que forma parte de la manera en la que el reportero ha llegado a entender tanto el mundo como su profesión. Se trata en la mayor parte de los casos de periodistas fracasados o en vías de estarlo, veteranos que se encuentran en una etapa de declive profesional, lo

³⁵⁴ Según la Real Academia de la Lengua Española, el cinismo es la "desvergüenza en el mentir o en la defensa y práctica de acciones o doctrinas vituperables" (Diccionario de la Real Academia de la Lengua 2001).

que de nuevo constituye una diferencia sustancial con las periodistas de los grupos A2 y A3, que en su mayoría están iniciando su carrera o disfrutando del mejor momento de la misma.

Uno de los personajes más destacados de este grupo –en concreto se trata de uno de los dos protagonistas– es el periodista de televisión Max Brackett (Dustin Hoffman) en *Mad City* (Constantin Costa-Gavras, 1997), a cuya falta de escrúpulos profesionales ya se hizo referencia en el capítulo 1 (ver página 94). Brackett que terminará por cobrar conciencia de las enormes y fatales consecuencias que genera el abuso del poder que los medios de comunicación confieren a los profesionales que trabajan en los mismos.

El otro protagonista encuadrable dentro de este estereotipo es Jorge Pellegrini (Ricardo Darín) en *El mismo amor, la misma lluvia* (Juan José Campanella, 1999), un escritor que trabaja en la revista de actualidad *Cosas* primero publicando en ella sus cuentos y, más tarde, como crítico de espectáculos. En Pellegrini proliferan los rasgos negativos: es un egoísta, inmaduro, con miedo al compromiso e infiel con el que, sin embargo, el espectador simpatiza en gran medida debido a su rol protagonista. La evolución personal y profesional de Pellegrini (incluido el fracaso de su fulgurante carrera inicial como escritor, que le obliga a aceptar el trabajo de crítico que él a todas luces considera me-



Fotograma 5-4. Jorge Pellegrini (Ricardo Darín) llega al extremo de pedir dinero a cambio de publicar una crítica positiva en *El mismo amor, la misma lluvia*

nor) provoca que se vaya volviendo cada vez más cínico y falto de escrúpulos, hasta llegar incluso al punto de pedirle dinero a un antiguo amigo a cambio de publicar una crítica positiva acerca de su obra de teatro que, por añadidura, considera muy mala. En este caso, a diferencia de lo que suele ocurrir en el cine de Hollywood, el personaje no recibirá un castigo ejemplar ni cambiará de manera radical el curso de su existencia gracias a la benefactora influencia de un agente externo, sino que, más o menos consciente de lo bajo que ha caído, tratará de seguir adelante con su vida en un final bastante abierto que se limita a sugerir cierta posibilidad de redención gracias a una posible segunda oportunidad sentimental que se entiende que le permitirá enmendar algunos de los errores cometidos.

En cuanto al coprotagonista, se trata de Ike Graham (Richard Gere), un columnista bastante cínico en el arranque de *Runaway Bride* (Novia a la fuga), (Garry Marshall, 1999) cuya falta de escrúpulos profesionales motiva que su ex, a la sazón directora del periódico en que trabaja,³⁵⁵ lo despidan. La razón es que Graham no ha comprobado sus fuentes en un artículo sobre la novia fugitiva que da título a la película y con la que, como es previsible dentro del género al que se adscribe, terminará por protagonizar un romance él mismo.

³⁵⁵ Se trata de otro de los escasos personajes femeninos de la década que ocupa un cargo de poder profesional pero su aparición es bastante anecdótica y si bien sobre el papel podría remitir a la figura del “jefe despoja”, en la práctica no posee ninguno de sus rasgos característicos.

Por su parte, Harry 'Kermit' Kingsley (Kevin Spacey) es en *Iron Will* (Voluntad de hie-



Fotograma 5-5. Harry "Kermit" Kingsley es un periodista cínico y sin escrúpulos que terminará dejándose conmovir por la gesta del joven Will en la película de Disney *Iron Will*

rrro), (Charles Haid, 1994) un periodista sensacionalista que trabaja para los periódicos de Kane y que está dispuesto a cualquier cosa para conseguir una buena información que le permita ascender de las últimas páginas a las primeras y poder así volver a Chicago. Con esa idea en mente se convierte en el interesado benefactor del protagonista, Will Stoneman (Mackenzie Astin), al que le da el dinero que necesita para participar en

una carrera de trineos a sabiendas de que puede pasarlo muy mal en el intento e incluso llegar a perder la vida.

Kingsley acuña el mote de “Iron Will” para el chico (haciendo un juego de palabras con su nombre y con la enorme fuerza de voluntad de la que el chaval hace gala durante la carrera) y averigua conmovedores detalles sobre su familia que publica convenientemente aderezados en el periódico, convirtiendo así a Will no sólo en un personaje muy popular sino incluso en una figura heroica. Aunque el chico no aceptará de buen grado que el periodista –que sigue preocupado tan sólo por lo atrás o adelante que salen sus artículos– los haya “usado a él a su familia para vender periódicos”³⁵⁶ (01:16:54) y le propine un puñetazo por ello, lo cierto es que Kingsley lo está convirtiendo en un auténtico héroe popular. Esto se evidencia en la conmovedora secuencia que tiene lugar a partir del minuto 78, en la que un grupo de jóvenes admiradores se acerca al corredor para expresarle cuánto significa su gesta para ellos, poniendo así de manifiesto el enorme poder de los medios para crear héroes populares. De todas formas, la hazaña de Will es tan conmovedora que logra por fin ablandar incluso al cínico periodista:

Lambert: Harry, you're writing from the heart. I didn't know you had one.

Kingsley: This kid's the genuine article, Lambert. He's A-1.

Lambert: He sure gained your respect with one solid hook.

Kingsley: You know something, Lambert? Last night... for the first time since I've been in the newspaper business I actually felt excited by what I do for a living.³⁵⁷ (*Iron Will*, 01:33:24 a 01:33:45)

En el mismo estilo “retro”, aunque sin reconversión final, se encuadra el personaje de John Ferret (Tim McInnerny) en *A Fairy Tale: True Story* (Un cuento de hadas), (Charles Stu-

³⁵⁶ **Will:** That's for using me and my family to sell your damn newspapers and printing pictures that are gonna make my mother worry (*Iron Will*, 01:16:54 a 01:17:00). **Will:** Esto es por usarme a mí y a mi familia para vender tus malditos periódicos y publicar esas fotos que van a hacer que mi madre se preocupe (*Iron Will*, 01:16:54 a 01:17:00)

³⁵⁷ **Lambert:** Harry, estás escribiendo con el corazón. No sabía que tuvieras uno.

Kingsley: El chico es el artículo, Lambert. Es de primera.

Lambert: Seguro que se ganó tu respeto con aquel puñetazo.

Kingsley: ¿Sabes una cosa, Lambert? La noche pasada... por primera vez desde que me dedico al periodismo me sentí emocionado por lo que hago para ganarme la vida. (*Iron Will*, 01:33:24 a 01:33:45)

rridge, 1997), quien no duda en entrar con nocturnidad y a través de una ventana en la casa de las niñas protagonistas para obtener información para el artículo en el que pretende demostrar que las hadas que éstas han fotografiado no existen en la realidad. Por añadidura el periodista es maleducado y desagradable, e incluso llega a tratar con agresividad a una de las niñas. Todo ello motiva que los espíritus acaben por manifestarse con la clara intención de castigar sus malos modos, ante lo cual Ferret huye atemorizado de la casa y es de suponer que sin gana alguna de proseguir con su investigación periodística.

También dentro de un filme ambientado en el pasado se encuentra otro periodista falto de escrúpulos en el ejercicio de su actividad. Se trata del en este caso irredento Sid Hudgens (Danny DeVito), que manipula, extorsiona, chantajea, inventa y provoca situaciones escandalosas para alimentar su revista *Hush-Hush Magazine –Secretitos* en la versión doblada al castellano– en *L.A. Confidential* (Curtis Hanson, 1997) y que como consecuencia de sus actividades terminará por encontrar la muerte a manos de unos policías tan poco escrupulosos como él mismo.

5.2.4 El periodista arrogante

El último grupo de personajes fundamental, aunque en este caso no solamente masculino, es el que se define por la arrogancia como elemento más característico de sus representantes. En total se han contabilizado once personajes, de los cuales diez son hombres (90,91%) y una es mujer (9,09%). En función de la tipología dramática, en este grupo también son más abundantes los menores –63,64%, $n=7$, de los cuales 6 son hombres (54,55% del total) y una es una mujer (9,09% del total)– y de apoyo (18,18%, $n=2$), mientras que sólo un protagonista (9,09%) y un coprotagonista (9,095) se encuadran dentro de él.

En cuanto a los medios de comunicación en que desempeñan su trabajo, la arrogancia sí parece estar más vinculada con la televisión que con cualquier otro medio y, así, el 54,55% ($n=6$) de los personajes de este grupo trabajan en ella. De hecho, el periodista con rol dramático más destacado de los contabilizados dentro del grupo de prensa (27,27%, $n=3$) también trabaja en televisión. En cuanto a las revistas especializadas (18,18%, $n=2$), corresponden a ámbitos tan específicos como la moda y el arte, de modo que podría decirse que la arrogancia se asocia con entornos en los que la imagen es un valor importante.

El protagonista a que se hacía referencia (que es, además, uno de los más conocidos en función de la difusión alcanzada por la película en que aparece) es Phil Connors (Bill Murray) en *Groundhog Day* (Atrapado en el tiempo), (Harold Ramis, 1993). Phil es un insoportable hombre del tiempo que, de pronto, se ve obligado a vivir una y otra vez el mismo día que coincide con la celebración del “Día de la Marmota” en Punxsutawney. Un indicio de su talante se refleja en la llamada de teléfono que hace desde una gasolinera cuando la nieve les bloquea, a él y a su equipo, a la salida de la población: “Don't you keep a line open for emergencies or celebrities? I'm both. I'm a celebrity in an emergency”³⁵⁸ (*Groundhog Day*, 00:16:16). Phil es desconsiderado con sus admiradores, con los que trabajan con él y con el universo en general

³⁵⁸ “¿No tienen una línea para emergencias o para celebridades? Yo soy ambas cosas. Soy una celebridad en una emergencia” (*Groundhog Day*, 00:16:16).

pero, por supuesto, el extraño castigo al que se ve sometido hará que cambie de actitud, que logre conquistar a la chica y, por supuesto, romper el vicioso círculo temporal en el que se encuentra atrapado.

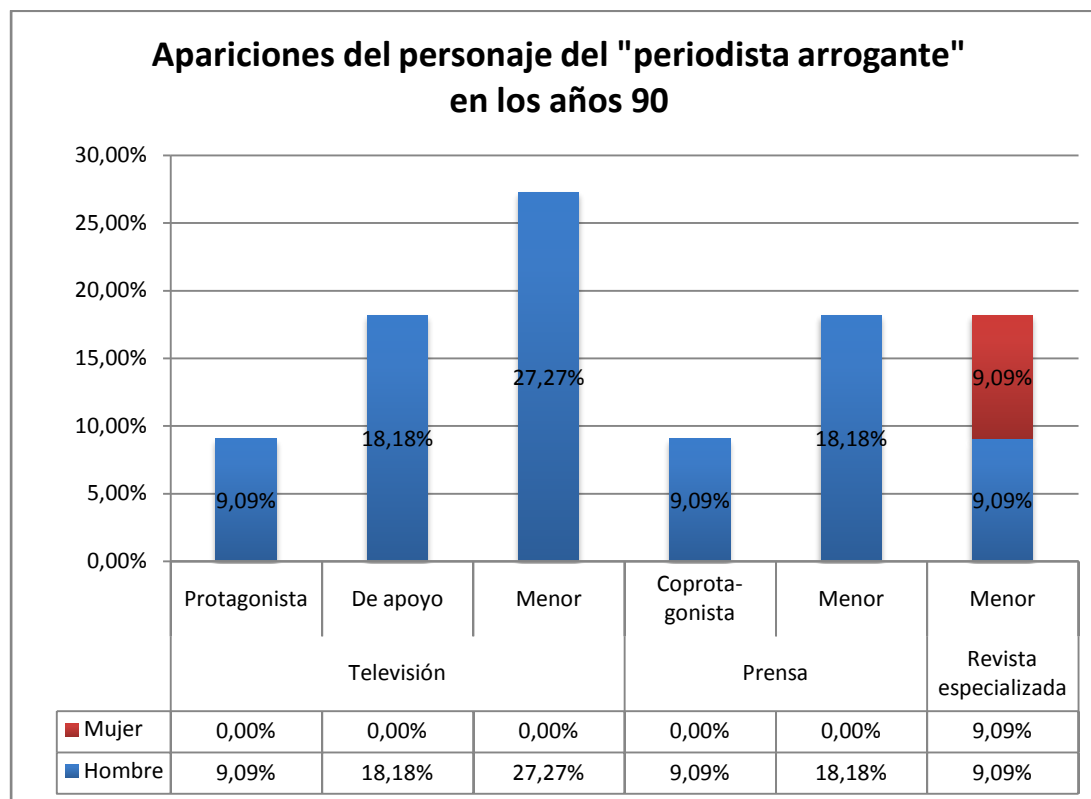


Gráfico 5-7. Personajes que responden al estereotipo del "periodista arrogante" en los años 90 en función del sexo, tipología dramática y medio en que desempeña su labor el personaje. Fuente: elaboración propia

Otro personaje caracterizado por la arrogancia es el también periodista televisivo Richard Thornburg (William Atherton) en *Die Hard II* (La jungla de cristal II: Alerta roja), (Renny Harlin, 1990). El guión de la película lo describe como “the career-fixated Thornberg”³⁵⁹ (Steinle 2000, 5), lo que demuestra que existen rasgos en común entre el periodista arrogante masculino con la ambiciosa del grupo A3, en el sentido de que ambos está preocupados sobre todo por su ascenso personal. Thornberg, que ya había aparecido en la primera entrega de *La jungla de cristal* como un personaje muy negativo, sigue desempeñando el mismo rol en esta segunda parte.

Richard Thornberg’s characterization reflects the kind of portrayal TV news reporters could expect in the 1990s. Thornberg’s persona –the unethical, career-driven, insensitive, and manipulative TV reporter – is reflected among the news media posses who hound their victims like Keystone Cops³⁶⁰ with video cameras. In dozens of 1990s films, mobs of relentlessly insensitive TV reporters rush around like a gaggle of geese feeding on turmoil and tragedy.³⁶¹ (Steinle 2000, 6)

³⁵⁹ “el obsesionado-con-su-carrera Thornberg” (Steinle 2000, 5).

³⁶⁰ Los Keystone Cops eran un grupo de policías incompetentes que protagonizaron varias comedias mudas en los años 10, creadas por Mack Sennett para su propia compañía cinematográfica (El cine cómico mudo. Mack Sennet 1982).

³⁶¹ La caracterización de Richard Thornberg’s refleja el tipo de retrato del periodista de televisión que se podía esperar en los años 90. El personaje de Thornberg’s–el falta de ética, preocupado por su carrera, insensible y manipulador periodista televisivo– tiene su reflejo en la la tropa de periodistas de televisión que acosan a sus

Todo lo dicho responde de manera esencial con el personaje del grupo A3, el periodista frívolo y ambicioso, dentro del cual, como se ve, podría también haberse encuadrado a Thornberg, que presenta muchos de sus rasgos. Lo que no comenta Steinle, y sí quedará claro en este análisis, es que la mayoría de ellos son mujeres. En contrapartida, del texto de Steinle y de este estudio se desprende también se trata del personaje es el más característico de los 90.

En este caso concreto se consideró que Thornberg respondía más al subtipo del periodista arrogante que al del frívolo ambicioso porque la arrogancia es el elemento más llamativo en el retrato del personaje. Si bien los periodistas del grupo A3 también manifiestan esta característica, en general lo hacen sólo con sus subordinados, manteniendo ante el resto del planeta una hipócrita fachada que incluye la sonrisa encantadora y las palabras elogiosas, mientras que Thornberg –al igual que Connors– no hace el menor esfuerzo por caerle simpático a nadie, como lo demuestra su primera aparición en la que amenaza a la azafata que le informa de que no quedan asientos en primera clase con un “Do you know who I am?”³⁶² (*Die Hard II*, 00:15:59) bastante revelador sobre su talante. Más adelante se verá su completa falta de escrúpulos, al menos de acuerdo con los criterios de la película, cuando decide revelar a través de una emisión en directo cuál es la verdadera situación en que se encuentra su vuelo, retenido en el aire sin poder aterrizar en el aeropuerto Dulles de Washington debido al control que sobre el mismo ejerce un grupo de terroristas.

El tercer “gran” personaje de este grupo en la década de los 90 es Ranch Wilder (Jay O. Sanders) en *Angels in the Outfield* (Ángeles), (William Dear, 1994), un antipático periodista de deportes que termina por ser despedido después de haber hecho gala de su arrogancia a lo largo de todo el filme. Wilder “maltrata” al joven periodista que comparte micrófono con él, al que no permite decir ni un comentario en antena; acosa al entrenador del equipo de *baseball Angels California* (que por lo demás pasa muy mala racha, pierde todos los partidos y está en la parte más baja de la clasificación) y se caracteriza por hacer sólo comentarios destructivos, lo que es bastante curioso si se tiene en cuenta que del desarrollo de la película se deduce que el periodista no trabaja para un medio independiente sino para el propio equipo. De hecho, el propietario del mismo le despedirá tras constatar que su afán crítico se hace extensivo incluso a los momentos más gloriosos (propiciados por la intervención de un grupo de ángeles con el auxilio de un niño que es capaz de verlos y transmitir sus indicaciones al entrenador).

Ya fuera de Hollywood, el cine francés de los años 90 también pone en escena en un papel destacado a un profesional de los medios de comunicación caracterizado por la arrogancia. Se trata del periodista y estrella de los medios Germain-Roland Desmot (Antoine de Caunes), un personaje bastante estereotipado y extremo de la película *Au coeur du mensonge* (En el corazón de la mentira), (Claude Chabrol, 1999). Desmot, que se define a sí mismo como periodista, es una auténtica estrella mediática entre otras razones por ser el autor de un libro de gran éxito de ventas. Trabaja como columnista en tres de los principales diarios parisinos, todos ellos de distinta ideología, sin que esta aparente contradicción le cause el menor problema, y

víctimas como los policías patosos del cine mudo con sus cámaras de vídeo. En docenas de películas de los años 90 se ve cómo muchedumbres de reporteros de TV despiadadamente insensibles corren de un lado para otro como una manada de gansos que se alimentan de la confusión y la tragedia (Steinle 2000, 6).

³⁶² “¿Usted sabe quién soy yo?” (*Die Hard II*, 00:15:59)

también ejerció en su momento como crítico de arte. Esto último se sabe a través del artista René Sterne (Jacques Gamblin), que en una cena en su casa le reprocha a Desmot el efecto que en su momento una devastadora crítica suya tuvo sobre uno de sus amigos:

Desmot: Tenía talento, el cabrón.
René: Usted no decía eso en sus escritos...
Desmot: ¿Y qué decía?
René: Que debió dejarlo a los 50 años. En sus columnas del 87... ¿No se acuerda?
Desmot: No.
René: Estaba convencido de que por su culpa dos galerías le cerraron las puertas.
Desmot: Pobre...
René: Se mató a los seis meses.
Vivianne: Nunca me lo dijiste...
Desmot: Oye, yo... Yo no tengo tanto poder. Creo que tenía problemas con su mujer... Una mujer muy guapa, muy tierna, 20 años más joven. Olía a pan caliente, me acuerdo.
René: ¿Se la tiró?
Desmot: Quizá debí hacerlo.³⁶³ (*Au coeur du mensonge*, 01:11:26 a 01:12:19)

Aparte de su falta de conciencia sobre el potencial efecto de su trabajo y de su capacidad evidente para ponerse al servicio de ideologías políticas contradictorias, Desmot no sale mucho mejor parado en lo personal, que constituye, por otra parte, el principal ámbito en que lo retrata el filme. Con motivo de una de sus visitas anuales al pequeño pueblo bretón de Saint-Meló, uno de sus habitantes lo presenta así: “Sale en la tele, escribe en la prensa... ¡Hasta escribe novelas! Hace deporte... Se tira a las tías... Me mola ese tipo” (00:05:49). Otros ciudadanos de Saint-Meló son menos sensibles a los encantos del periodista, que es sucesivamente descrito como una víbora y un cínico.

Divorciado y padre de una hija a la que no visita desde hace seis meses, tiene como principal deporte, aparte del *footing*, la conquista sexual de todas las mujeres atractivas que se cruzan en su camino y de hecho, durante la película estará empeñado en llevarse a la cama a Vivianne Sterne (Sandrine Bonnaire), que a su vez está casada con el atormentado René Sterne, un pintor en horas bajas que se gana la vida dando clases particulares a niños y que desde el arranque de la película hasta casi la conclusión de la misma será el principal sospechoso del asesinato y violación de una colegiala.

Dado que la película trata sobre la mentira y las falsas apariencias –metafóricamente, René pinta trampantojos–, no resulta de extrañar que la energía sexual de Desmot sea también fraudulenta. Cuando por fin consigue su propósito con Vivianne se da a entender que no es capaz de consumar su relación sexual. La tranquilidad con la que afronta la situación indica que además no es la primera vez que le ocurre. Aparte de enlazar con el tema de las falsas apariencias, la impotencia de Desmot sirve también para hacer sospechar al espectador que él pueda ser el autor del crimen que la población de Saint-Meló imputa a René, dado que por las características de la agresión sexual sufrida por la niña la policía presume que el asesino es impotente. Al final René, inocente del primer crimen imputado, termina por asesinar al periodista tras descubrir la infidelidad de su mujer.

³⁶³ Normalmente se han utilizado los textos de los diálogos de las películas en versión original salvo en aquellos casos en los que, como en éste, ha sido imposible hacerse con la misma y ha habido que recurrir a la versión doblada del filme.

En cuanto a la periodista cluida en este grupo, se trata de la responsable en *High Art* (Lisa Cholodenko, 1998) de la revista *Frame*, una publicación neoyorquina sobre fotografía artística cuyos res y responsables parecen en todo momento muy conscientes de pertenecer a una elite exclusiva. Dominique Peugeot (Anh Duong) es un personaje secundario, cuyas breves



Fotograma 5-6. Dominique Peugeot (Anh Duong) es la directora de la revista *Frame*, muy consciente de pertenecer a la elite cultural mundial en *High Art*

intervenciones en el filme no permiten aportar línea alguna de diálogo que sirva para apoyar la inclusión del personaje dentro de esta categoría. Son elementos más sutiles, como su actitud, su expresión corporal, la forma de mirar, etcétera, los que delatan la arrogancia de este personaje.

5.3 Borrachos, promiscuos y divorciados: el periodista de mala vida en el cine de los años 90

El **periodista de mala vida**, acodado en la barra de un bar, con un pitillo en una mano y un vaso de whisky en la otra, divorciado o a punto de estarlo, mujeriego, desorganizado, de aspecto desaliñado y vida nocturna, es un estereotipo que, con más o menos rasgos, aparece con frecuencia en cine, sobre todo a través de personajes masculinos (ver capítulo 1.3.2). También en los 90 se mantiene esta tendencia, si bien aparecen algunos secundarios femeninos que se identifican con él. Con un total de 19 personajes que se adscriben de manera principal a los rasgos básicos del periodista de mala vida, éste es uno de los estereotipos más habituales de la década, si bien hay que señalar que tres corresponden al mismo filme, de tal modo que el periodista de mala vida aparece en casi el 17% de filmes en los que los periodistas desempeñan papeles destacados.

Al considerar el rol dramático de los personajes, de los 19 arriba citados sólo siete desempeñan roles principales –protagonistas: 26,32%, $n=5$; coprotagonistas: 5,26%, $n=1$; principales: 5,26%, $n=1$ – y todos ellos son personajes varones (lo cual sigue siendo cierto si se incorporan los personajes de apoyo a este grupo: 15,79%, $n=3$). Sólo al añadir al análisis a los personajes secundarios se incorpora la representación femenina, por lo que todas las periodistas de “mala vida” de la última década del siglo desempeñan roles muy secundarios y caricaturescos (personajes menores: H= 26,32%, $n=5$; M= 21,05%, $n=4$).

En cuanto a los medios, una vez más el carácter “clásico” del estereotipo hace que la prensa asuma un protagonismo casi absoluto, con un 78,95% ($n=15$) de los personajes vinculados a este medio frente al sólo 15,79% de los periodistas de mala vida que trabajan en televisión ($n=2$) y al 5,26% ($n=1$) en revistas de actualidad, lo que indica que los medios escritos aglutinan a la casi totalidad de los periodistas de vida desordenada retratados por el cine.

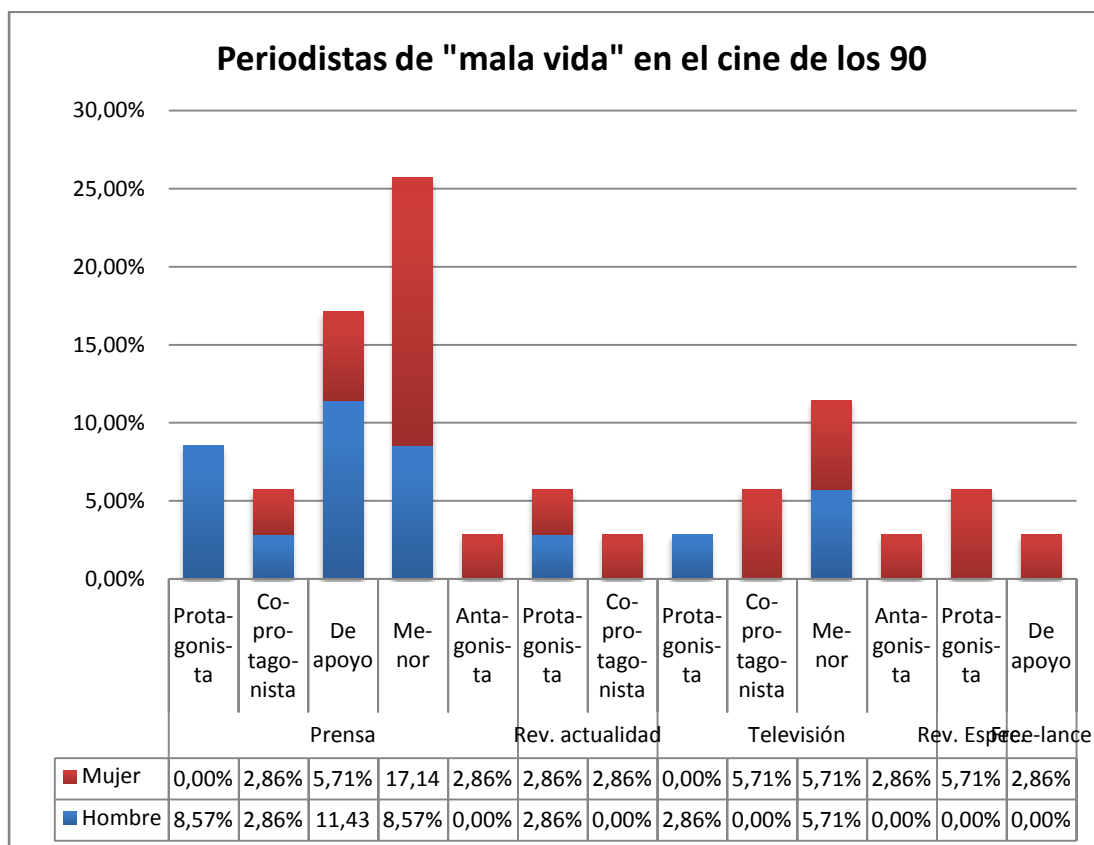


Gráfico 5-8. Periodistas de "mala vida" en el cine de los años 90 por sexo, rol dramático y medio en que trabaja el personaje. Fuente: elaboración propia

Entre las representantes femeninas figura Cindy Mason (Lainie Kazan) en *The Associate* (Cómo triunfar en Wall Street), (Donald Petrie, 1996). Sus breves intervenciones en el filme (una bienintencionada comedia protagonizada por Whoopi Goldberg que trata sobre la discriminación racial y de las mujeres en el mundo de las altas finanzas neoyorquinas) permiten catalogarla como una persona falsa, oportunista, arrogante y dispuesta a cualquier cosa, incluido ofrecer grandes sumas de dinero, para obtener una información. Aparte de estas “cualidades”, cada vez que aparece Cindy Mason tiene un cigarro y/o una copa en la mano. En buena lógica, una de sus reuniones de trabajo tiene lugar en una fiesta y otra en la barra de un bar repleta de humo, dos entornos que no parecerían, en principio, la elección más inmediata para una periodista económica.



Fotograma 5-7. Connie Raynor (Tessa Pritchard), corresponsal en Florencia del *Morning Post*, con un pitillo en una mano y un vaso de whisky en la otra, en *Tea with Mussolini*

Otra periodista que también se corresponde con este perfil es Connie Raynor (Tessa Pritchard), un personaje secundario de *Tea with Mussolini* (Té con Mussolini), (Franco Zeffirelli, 1999). La película trata sobre la vida de las mujeres británicas en la Italia de los días previos a la II Guerra Mundial. Connie es la entrometida y antipática corresponsal en Italia del *Morning Post* y en calidad de tal hace fotos y entre-

vistas pero también participa de la vida social de británicos y americanos, lo que permite que el espectador la vea beber y fumar en varias ocasiones. Además, cuando hacia el final del film la viuda del embajador británico (Maggie Smith) califica de inmoral a la americana Elsa ganthal Strauss-Armistan (Cher), su compatriota Georgie Rockwell (Lily Tomlin) argumenta, en su defensa y aludiendo a Raynor, que hay allí mujeres que se “han cepillado a todos par de pantalones que han visto, civil o militar”³⁶⁴ (01:32:20), a lo que Connie responde, ofendida, “los tuyos no, gracias a Dios”, aludiendo así al lesbianismo de Georgie.

Este personaje entra también, aunque sea de manera sesgada, en otra tipología: el periodista que aspira a ser escritor o que, al menos, proclama “estar escribiendo un libro”. En efecto, en la misma secuencia en la que tenía lugar el diálogo anterior, Connie informa a sus compañeras de que está escribiendo un libro y de que el rescate de Elsa sería “una historia estupenda” para dicha obra.

Todavía más caricaturizado si cabe, el personaje de Anne Eisenhower (Julia Roberts) en *Prêt-à-Porter* (Robert Altman, 1994) es una versión femenina extrema del periodista promiscuo y borracho, aunque se deduce que sólo de forma temporal. Anne es la jefa de la sección de Moda del *Houston Chronicle* y viaja a París, como el resto de las reporteras presentes en el film, con el objetivo de cubrir el evento más importante de este ámbito a nivel mundial. Pero Anne le tiene pánico a los aviones y en el aeropuerto de Houston se ha dedicado a lidiar con el problema a golpe de vino. El espectador la conoce en el aeropuerto de París, desorientada mientras busca su maleta, con la camiseta (en la que puede leerse *World's Greatest Mom*,³⁶⁵ lo que permite deducir que tiene hijos) manchada de vino y dispuesta a contarle lo que le ocurre al primero que pasa.

Al llegar al hotel Anne se verá obligada a compartir habitación con el único periodista masculino de la película. Se trata del también casado Joe Flynn (Tim Robbins), un periodista de deportes del *Washington Post* de visita en París por un evento deportivo y al que sus jefes le obligan, pese a sus protestas, a quedarse a cubrir la Semana de la Moda tras la misteriosa muerte del organizador. El método de trabajo de Flynn merece una mención: el periodista, que no puede salir de la habitación del hotel porque alguien le ha robado su maleta, redacta sus crónicas copiando sin pudor alguno las retransmisiones televisivas que sigue desde el hotel. Tampoco Anne puede salir de allí, ya que su maleta sigue extraviada, así que en breve ambos encontrarán una manera mejor de pasar el tiempo. El tono de caricatura queda claro cuando, tras una discusión sobre los términos en que se desarrolla su incipiente relación, la cámara muestra en primer plano el gesto de Anne al escuchar el descorche de una botella de champagne, dejando claro que la promesa del alcohol funciona a modo de resorte sexual para este personaje que, por otra parte, resulta tan poco creíble que en realidad es difícil identificarlo con el estereotipo del periodista de mala vida.

Por último, Anita (Molly Shannon) es un personaje muy simplificado, también situado en un entorno de comedia, cuya adscripción en este caso al estereotipo no viene dada por la

³⁶⁴ El texto se reproduce en castellano porque, una vez más, no fue posible hacerse con una versión de la película en el idioma en el que se filmó originalmente.

³⁶⁵ La mejor mamá del mundo.

adicción a la bebida o al alcohol sino por su comportamiento sexual, bastante activo, que funciona sobre todo para establecer un contraste con la conservadora y tradicional protagonista, Josie Geller (Drew Barrymore). Anita se presenta como una mujer bastante liberada, ya en la treintena, que mantiene relaciones esporádicas con sus compañeros que incluyen sexo en la primera cita y que aprovecha las reuniones de la Mesa de Redacción para intercambiar insinuaciones de tipo sexual. Sin embargo, Anita es el fondo una romántica que sólo necesita encontrar el amor de su vida, encarnado a la postre en el tímido y hosco redactor jefe Gus (John C. Reilly), todo lo cual la vincula con la “periodista ‘chick’” que se analiza en el capítulo siguiente (ver página 414).



Gráfico 5-9. Anita (Molly Shannon) aprovecha las reuniones en la Mesa de Redacción para intercambiar insinuaciones de tipo sexual con su último lígüe, su compañero Roger (Allen Covert)

En estos cuatro casos el o los rasgos dominantes en la representación del personaje tienen que ver con algún aspecto de su vida privada que permite encuadrarlo en esta clasificación. No obstante, no son los únicos personajes femeninos de la década que presentan algún elemento propio de este estereotipo.³⁶⁶ Así, por ejemplo, Alicia Clark (Glenn Close) en *The Paper* (Detrás de la noticia). (Ron Howard, 1994) tiene también una vida personal lo bastante desarreglada como para poder incluirla en este apartado de no ser que en su caso pesan más otros aspectos en el retrato de su personaje.

En cuanto a los varones, uno de los más destacados es Peter Fallow (Bruce Willis) en *The Bonfire of Vanities* (La hoguera de las vanidades), (Brian de Palma, 1990), un periodista cuyos problemas con el alcohol lo sitúan al borde del despido. Fallow consigue relanzar su carrera a partir de la historia de Sherman McCoy (Tom Hanks), de modo que, tal y como apunta Howard Good, es la explotación de la miseria de otro y no su renuncia a la botella lo que le permite salir del pozo. “Farrell drinks throughout the film. It is the symbolic meaning of his

³⁶⁶ La misma reflexión es aplicable a los personajes masculinos. Harris K. Telemacher (Steve Martin) aparece descrito en las escenas iniciales sobre todo como un periodista completamente quemado con el tipo de trabajo que se ve obligado a realizar, pero su evolución en la película, en la que se debate con no demasiada sinceridad entre tres relaciones sentimentales, hacen que también incorpore rasgos de este estereotipo. Del mismo modo, he optado por incluir a Jean Tarrou (Jean-Marc Barr) de *La peste* (Luis Puenzo, 1992) como “periodista completamente volcado en la profesión”, obviando sus líos ocasionales en las ciudades que visita y que se deduce que constituyen una práctica bastante habitual en su vida normal. También ocurre algo similar en el caso de Sebastiao (António Capelo) de *Adeus princesa* (Adiós princesa), (Jorge Paixao Da Costa, 1991), en el que también pesan más los rasgos que permiten definirlo como “cínico sin escrúpulos” que los también presentes de “periodista de mala vida”.

drinking that change. He may have broken the Sherman McCoy story, but he eventually becomes disgusted with the media frenzy that ensues, all those reporters shouting prosecutorial questions at Sherman and sticking cameras and microphones in his face (...). Drinking, which once signified his own corruption, now signifies his disappointment with the sordid, press-infested modern age”³⁶⁷ (Good, *The Drunken Journalist. The Biography of a Film Stereotype* 2000, 139). De este modo, tal y como apunta también Good, el personaje de Farrell refleja la vieja dicotomía cinematográfica en torno al personaje del periodista, en la que conviven los elementos reprobatorios con los del antihéroe romántico. Esta dicotomía está presente en casi todos los personajes masculinos de la década que se enmarcan dentro de este estereotipo.

Esto que Good bautiza como “estilo retro” se revela como una idea todavía vigente en los años 90 con un trasfondo muy similar al que tenía en los años 30. Así ocurre, por ejemplo, con Jack Taylor (George Clooney), que presenta en *One fine day* (Un día inolvidable), (Michael Hoffman, 1996), muchos de los rasgos del periodista de mala vida. Divorciado, egoísta, de vida desordenada y mujeriego (no sólo por iniciativa suya), Jack Taylor –quien, por otra parte, no tiene problemas con el alcohol, a diferencia del resto de los personajes masculinos mencionados en este capítulo– es, sin embargo, un periodista ejemplar. De hecho, el retrato de la actividad profesional de Taylor haría que se encuadrara dentro de la categoría del periodista como cruzado si no fuera porque lo profesional constituye apenas un telón de fondo para un argumento centrado en lo personal. Lo mismo le sucede a Paul Maclean (Brad Pitt) en *A River Runs Through It* (El río de la vida), (Robert Redford, 1992), con problemas con el alcohol y el juego incluidos; a Peter Brackett (Nick Nolte) en *I love trouble* (Me gustan los líos), (Charles Shyer, 1994); a Gray Baker (Andy García) en *Dead again* (Morir todavía), (Kenneth Branagh, 1991) o, sobre todo, a Steve Everett (Clint Eastwood) en *True Crime* (Ejecución inminente), (Clint Eastwood, 1999).

En términos generales, varias diferencias sustanciales asoman entre los retratos de los y las periodistas de mala vida. En primer lugar, como ya se dijo, las pocas representaciones femeninas de esta tipología de personaje constituyen apariciones muy secundarias, anecdóticas, caricaturizadas e inscritas dentro de los códigos de la comedia, mientras que los personajes masculinos presentan en general una complejidad mucho mayor, lo cual es una consecuencia lógica, por otra parte, de la importancia de los roles dramáticos de unos y otras.

En segundo lugar, el “desarreglo” vital de los personajes femeninos es mucho menor que el de los masculinos. Ninguna de las mujeres citadas tiene un verdadero problema con el consumo de alcohol (u otras sustancias) que, sin embargo, sí tiene serios costes en el caso de casi todos los personajes masculinos mencionados y de otros como Frank Quinlan (William Hurt) en *Michael* (Nora Ephron, 1996), cuya carrera profesional se sabe que entró en declive después de haberle pegado, estando borracho, al redactor jefe por cambiarle un titular; o Bernie White (Robert Duvall) en *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994), cuya adicción

³⁶⁷ Farrell bebe a lo largo de todo el filme, pero se va modificando el significado simbólico de su afición a la bebida. Si bien él pudo haber sido el impulsor de la historia sobre Sherman McCoy, también se muestra disgustado con el frenesí mediático que ésta genera, con todos esos reporteros que gritan cuestiones inquisitoriales a Sherman y que pegan cámaras y micrófonos a su cara. (...) Beber, que en un tiempo simbolizó su propia corrupción, representa ahora su disgusto con la sórdida edad moderna, infestada por la prensa (Good, *The Drunken Journalist. The Biography of a Film Stereotype* 2000, 139).

al periódico, a las jóvenes redactoras, al tabaco y también, aunque en menor medida, al alcohol, ha tenido indudables costes en su vida personal de los que se arrepiente de forma tardía.

En tercer lugar, la visión de los periodistas de mala vida es más positiva que la de sus homólogas femeninas. Varios de los personajes varones referidos están rodeados de un halo romántico e incluso por momentos heroico, la mayor parte de ellos son excelentes profesionales y en general cuentan con la simpatía del espectador. Hacia las periodistas citadas, sin embargo, existe una simpatía benevolente en los casos de Anita y Anne y una cierta antipatía en los de Cindy y Connie, pero en ninguno de los cuatro casos se percibe ese tratamiento de héroe romántico que sí aparece el de ellos.³⁶⁸

Un caso interesante sobre la relación entre la mujer periodista y los rasgos característicos del reportero de mala vida aparece en *True Crime*, a través del personaje de Michelle Ziegler (Mary McCormack). La primera aparición de ambos en el filme tiene lugar en la barra de un bar, de noche, después del trabajo. Que Everett es un habitual queda claro casi desde el primer momento gracias a un breve diálogo con el barman, en el que también se nos dan pistas de que se trata de un ex alcoholico o, cuando menos, de que está lidiando con sus problemas con la bebida, ya que al pedir “lo de siempre de ahora” el barman le sirve un combinado sin alcohol. Sin embargo, Michelle, una joven periodista de 23 años, le acompaña con bebidas más contundentes, en concreto “margaritas”. La borrachera le anima a desarrollar sus ideas sobre el periodismo y sobre la vida, a través de las cuales se revela su juventud, en contraposición con los planteamientos más cínicos de Everett. Tiene un discurso feminista, ambiciona escribir “algo importante” y muestra su enfado ante la decisión del director de suprimir su comentario sobre la “cultura patriarcal” en un caso de asesinato. Frente a ella Everett, que sigue sus quejas con cierto regocijo, se presenta como alguien de vuelta de todo. Sin embargo, será él quien consiga hacer algo de verdad importante al salvar la vida de un hombre inocente gracias a su “olfato periodístico”, también en reiteradas ocasiones comentado a lo largo de la película.



Fotograma 5-8. Michelle Ziegler (Mary McCormack) paga un precio muy alto por sumarse a la costumbre de emborracharse al salir de la Redacción en *True Crime*

No deja de ser significativa también la conclusión de la secuencia anterior. Ziegler paga con su propia vida esta breve incursión en el periodismo de mala vida, de vagos y borrachos, en el que sus colegas varones parecen moverse sin mayores consecuencias o incluso del que en general sale bastante bien parados. Michelle decide huir —en plena efervescencia de los marga-

³⁶⁸ Dos son las principales excepciones a esta regla. Por una parte, el ya mencionado Bernie White, cuyo retrato en el filme es el de un personaje que ha fracasado en lo personal y que en buena medida, como apunta Good, abdica en lo profesional, dejando que el jefe de local y la redactora-jefe, resuelvan por si solos una feroz disputa sobre la primera página (Good, *The Drunken Journalist. The Biography of a Film Stereotype* 2000, 140). De todas formas, a Bernie White el filme lo trata con bastante benevolencia y, en términos generales, despierta la simpatía del espectador. Otro caso en el que el retrato del periodista de mala vida no se podría calificar exactamente de heroico es en el del desfasado Raoul Duke (Johnny Depp) de *Fear and Loathing in Las Vegas* (Miedo y asco en Las Vegas), (Terry Gilliam, 1999), que constituye, en opinión de Good, la descoronadora versión finisecular de las relaciones entre el periodista y el alcohol.

ritas—, cuando Everett intenta besarla, argumentando que lo que están haciendo no es correcto y que lo mejor será que se vaya a casa. Este carácter precavido de que hace gala en lo sentimental no le impide coger el coche, por lo que sufrirá un accidente que acabará con su vida esa misma noche. La consecuencia inmediata es que Everett se hará cargo de su reportaje y de la entrevista prevista, para esa misma tarde, con Frank Beechum (Isaiah Washington), un negro condenado a muerte por el asesinato de una joven blanca embarazada. Por supuesto Everett conseguirá en una sola tarde, gracias a su olfato, las pruebas que demuestran que Beechum es inocente y que ni Michelle en varios meses de trabajo, ni tampoco la fiscal del distrito, lograron reunir o tan siquiera vislumbrar.

Entre las conclusiones que sobre Michelle se obtienen en la conversación en el bar con Everett (su única aparición en el filme, por otra parte), figura la de que es una chica bien preparada, de formación universitaria, que no descarta realizar su tesis doctoral y que se toma muy en serio su trabajo. Más adelante Everett recurrirá a sus notas, tanto a las que ha dejado en la grabadora en su despacho como en los archivos que guarda en su casa, lo que evidencia que Michelle es muy metódica y organizada y confirma, asimismo, que se trata de alguien que se toma su trabajo muy en serio y con gran responsabilidad. Sin embargo esta seriedad queda un poco ridiculizada en la película y, sobre todo, se pone de manifiesto que el “olfato” de Everett (que en todo lo demás es un desastre) es un valor mucho más importante que todos los de ella, ya que será él quien descubra que Beechum ha sido injustamente acusado y quien lo salve de la “ejecución inminente” que da título a la película en castellano.³⁶⁹ Ciertamente es que esto forma parte del esquema típico de personaje principal-secundario, pero cierto también que el cine de los 90 no contempla un rol similar para ninguna de sus periodistas protagonistas femeninas.

No obstante, el sexismo de la profesión periodística es planteado de forma expresa por los guionistas del film a través de algunas líneas de diálogo de otros personajes que tienen como objetivo poner en evidencia esta diferencia de trato a las profesionales por ser mujeres. Así, por ejemplo, el alcaide de la prisión hace el siguiente comentario a los guardas, al notificarles que es Everett quien va a hacer la entrevista del condenado a muerte y no ella: “I realize his butt ain't quite up to the standard of Michelle's but that's who's coming anyway”³⁷⁰ (*True Crime*, 00:51:31).

5.4 Periodistas heroicos: cruzados y corresponsales de guerra

5.4.1 El corresponsal de guerra en los años 90

El corresponsal de guerra constituye una de las tipologías de análisis más habituales y uno de los estereotipos cinematográficos más citados por los diversos autores, tal y como se vio en el capítulo 1. Sin embargo, al igual que ocurría con la figura del director, utilizar una categoría profesional como equivalente a un estereotipo dramático implica mezclar ámbitos de estudio que en esta tesis se han procurado independizar en la medida de lo posible. De todas formas, dado que este personaje aparece citado con frecuencia en la literatura precedente, se

³⁶⁹ El título original, *True Crime*, tiene una carga política mucho mayor que su versión doblada al castellano, al identificar como “verdadero crimen” la ejecución del presunto asesino.

³⁷⁰ “Sé que no tiene el mismo culo de Michelle, pero va a venir de todos modos” (*True Crime*, 00:51:31).

incluye un pequeño capítulo para estudiar por separado la figura de los corresponsales de guerra en los años 90, si bien hay que indicar que los trece profesionales contabilizados en este grupo son susceptibles de reaparecer dentro del análisis de los distintos estereotipos del periodista en la década. Así, por ejemplo, Laura Riera (Cecilia Dopazo), que trabaja como corresponsal de guerra en *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1997) constituye uno de los ejemplos españoles de la periodista frívola y ambiciosa (A3), mientras que sus compañeros Mikel (Imanol Arias) y Jose (Carmelo Gómez), entran en la categoría de “completamente volcados en la profesión”.

En cualquier caso, la figura del corresponsal de guerra se encuentra en cierta decadencia en los años 90, dado que aparecen en tan sólo cinco de las 112 películas analizadas.³⁷¹ En el capítulo 2 se incluye un gráfico mostrando el porcentaje de hombres y mujeres que trabajaban como enviados especiales y/o corresponsales de guerra de acuerdo con la bibliografía precedente,³⁷² así como un gráfico final³⁷³ que servía para poner de manifiesto que los enviados especiales (la mayor parte de ellos, corresponsales de guerra) constituían el cuarto grupo de más popular en la representación cinematográfica realizada a lo largo de todo el siglo, al menos de acuerdo con la bibliografía existente sobre la materia, con un total de 33 personajes citados que ejercían su labor como tales, situados tras los reporteros, jefes y fotógrafos, frente a los trece contabilizados en el análisis, mucho más exhaustivo, de los años 90.

En esta década, los corresponsales de guerra siguen siendo bastante importantes desde un punto de vista cuantitativo –ocupan el octavo lugar en cuanto al número de personajes por tipo de información– pero, como se apuntaba más arriba, aparecen tan sólo en cinco de las 112 películas analizadas, lo que supone un porcentaje cercano al 4,46%.

En cuanto a la relación entre hombres y mujeres, la disparidad registrada a lo largo de todo el siglo se revierte en los 90, una década en la que se cuantifican ocho personajes masculinos y seis personajes femeninos. La distribución por tipologías dramáticas también es bastante equilibrada, tal y como se observa en el gráfico anterior. Si bien hay sólo un personaje protagonista corresponsal de guerra (y es un personaje femenino) hay tres masculinos que desempeñan el rol de coprotagonistas, uno femenino que aparece como personaje de apoyo y el resto distribuidos entre funcionales y menores (nueve en total).

³⁷¹ En los años 90 se produjo una sexta película bastante significativa al respecto, la británica *Welcome to Sarajevo* (Michael Winterbottom, 1997), que no se incluye aquí porque no llegó a estrenarse en cine en España.

³⁷² Gráfico 2-9, página 154.

³⁷³ Gráfico 2-27, página 170.

Por otra parte, en el capítulo 1 se comentaban algunos de los rasgos generales de los corresponsales de guerra de acuerdo con los investigadores norteamericanos y españoles que estudiaron hasta el momento la imagen de los periodistas cinematográficos, según los cuales este profesional constituía una de las figuras más positivas de las retratadas por el cine. En los años 90 su retrato se vuelve bastante más crítico y así, los personajes positivos (35,71%) no superan en mucho a los negativos (28,57%), que se convierten en mayoría si se les añade los que en principio son negativos pero terminan reconvirtiéndose en función de los sucesos de la película (14,29%).

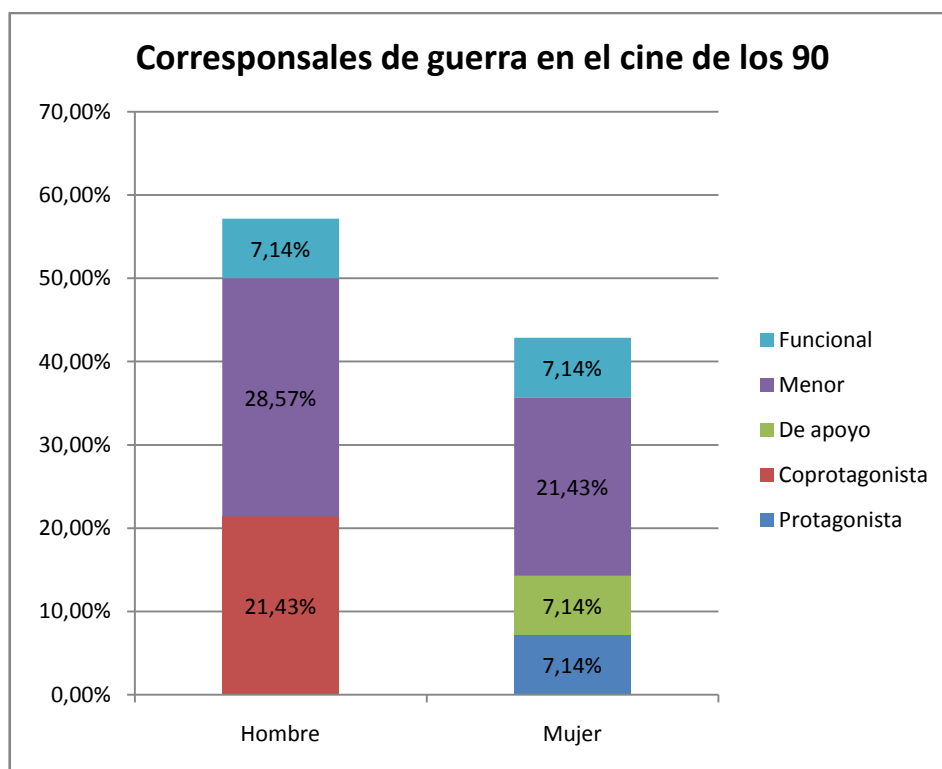


Gráfico 5-10. Corresponsales de guerra en el cine de los años 90 por sexo del personaje y tipología dramática. Fuente: elaboración propia

A partir de mediados de los años 80, el periodista comprometido mostrado hasta el momento por el cine comienza a ser sustituido por el que sólo está preocupado por su propia carrera y por conseguir la noticia, sea al precio que sea, una idea que se hace extensiva también a la figura antes heroica del corresponsal.

By the 1990's this portrayal of the television reporter –individually or as part of a ‘press pack’– as a comic intruder into the word of the fighting man was well established, and used repeatedly in science fiction or fantasy action films with a war theme aimed at family audiences.³⁷⁴ (Badsey 2002, 254)

Prestando atención al Gráfico 5-11 se aprecia que la evolución de la imagen del corresponsal en el extranjero también está ligada con la incorporación sistemática de las mujeres a la

³⁷⁴ En los 90 este retrato del reportero de televisión –individualmente o como parte de un “pack de prensa”– como un intruso cómico en el mundo de los guerreros estaba ya perfectamente establecido, y se utilizó reiteradamente en las películas de ciencia ficción o de acción fantástica con elementos bélicos dirigidos a las audiencias familiares. (Badsey 2002, 254)

profesión, si bien ninguno de los investigadores precedentes parece haber reparado en ello. En efecto, en él se muestra que las mujeres superan a los hombres dentro de los retratos más negativos de los corresponsales en el extranjero, mientras que los hombres ostentan casi en exclusividad los papeles más positivos.

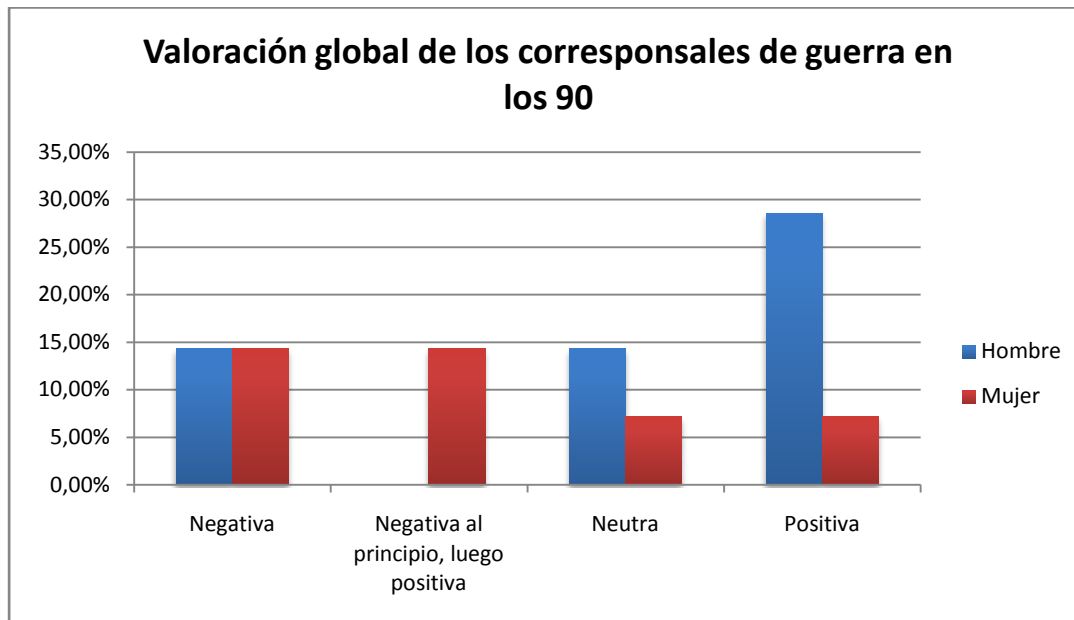


Gráfico 5-11. Valoración global de los corresponsales de guerra en los años 90 en función del sexo del personaje. Fuente: elaboración propia.

Así, entre los negativos figuran las dos corresponsales de guerra de *Three Kings* (Tres reyes), (David O. Russell, 1999), Cathy Daitch (Judy Greer) y Adriana Cruz (Nora Dunn). El retrato inicialmente desfavorable de la segunda se revierte gracias a su evolución en el filme, que la convierte en aliada de los protagonistas y, por ende, en un personaje más simpático. Ello no oculta la idea de partida de que en ambos casos se trata de personajes sólo preocupados por su propia carrera profesional y sin tan siquiera un asomo del compromiso ideológico mostrado por sus antecesores.

At the film's start Gates' superior Colonel Horn (Mykelti Williams) tells him 'This is a media war'. Gates is first seen having energetic but dispassionate sex with television reporter Cathy Daitch (Judy Greer) of 'NRG', after which she immediately asks him for a story. The film's metaphor is obvious: the media and the military make use of each other, but they are not in love. This portrayal of women war-reporters as sexually voracious also reflects a common military myth. Reporter Adriana Cruz (Nora Dunn) of 'NBS' pursues Gates' team into the desert in search not of the gold but of her own 'gold story', risking her life and those of her cameraman and hapless military driver. Both reporters are self-obsessed, fixated not just on the story but on the immediate event.³⁷⁵ (Badsey 2002, 256)

³⁷⁵ Al principio de la película el superior de Gates, el coronel Horn (Mykelti Williams) le dice "Esta es una guerra mediática". La primera vez que aparece Gates en la película lo hace practicando sexo de manera enérgica pero desapasionada con la reportera de televisión Cathy Daitch (Judy Greer) de la 'NRG', tras lo cual ella inmediatamente le pide que le dé una historia. La metáfora de la película es obvia: los medios y los militares se utilizan unos a otros, pero no se aman. Este retrato de las reporteras de guerra como sexualmente voraces también refleja un mito militar común. La reportera Adriana Cruz (Nora Dunn) de la NBS persigue al equipo de Gates en el desierto en busca no del oro sino de su propia "historia de oro", arriesgando tanto su vida como la de su cámara y el desafortunado conductor militar. Ambas reporteras están obsesionadas consigo mismas y obsesionadas también no sólo con la historia sino con los acontecimientos inmediatos. (Badsey 2002, 256)

Otro elemento importante que aparece en esta película es la fijación de las periodistas con su aspecto físico, tal y como ya se comentó en el capítulo 4,³⁷⁶ un elemento que por otra parte ya ha quedado establecido como bastante común en la representación de las periodistas cinematográficas. Dentro de un contexto tan masculino como suele ser el universo militar, el atractivo físico de las periodistas o su potencial como partenaires en lo sexual, se convierte en un tema de particular interés bien para otros personajes bien para el propio filme. Sirve como ejemplo la reacción del chófer militar cuando Adriana lo utiliza de confidente al explicarle su preocupación por el modo en que la edad puede afectar a su carrera como consecuencia de la merma de su atractivo físico (ver página 247), así como el ya mencionado encuentro sexual entre Cathy Daitch y Gates (George Clooney). De este modo, los militares que se relacionan con las periodistas lo hacen viéndolas antes como mujeres que como profesionales, de tal modo que su inclusión en muchos de estos filmes se justifica como un modo de introducir un ingrediente sexual o romántico en una trama por lo demás exclusivamente varonil.³⁷⁷

En este sentido, es más que significativo el modo en que *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1997) –basada en la novela del mismo título de Pérez-Reverte– presenta a su protagonista Laura Riera (Cecilia Dopazo), otro de los personajes que en principio es negativo pero que termina volviéndose más o menos positivo gracias a la influencia de los acontecimientos del filme y en este caso gracias también a su relación con el resto de los periodistas “de la tribu”. Al igual que sucede con sus homólogas en *Three Kings*, Laura se presenta como una periodista sin demasiados escrúpulos y con mucha ambición que ve en la guerra una oportunidad profesional y está dispuesta a aprovecharla a cualquier precio. Su perfil le granjea una inmediata antipatía por parte de Mikel (Imanol Arias), que se considera a sí mismo un “mercenario honesto” y que tiene muy claros los principios por los que debe regirse el trabajo de un corresponsal bélico y los criterios por los que cabe admitir o no a un nuevo miembro en la selecta tribu que integran los periodistas que viajan de guerra en guerra.³⁷⁸

From the onset, Laura’s snobbery stands in sharp contrast to her male colleagues’ forthrightness and honesty, as do her corruption and fallibility to their integrity. Furthermore, Laura is always willing to deploy her feminine guile (that is to say, her beauty and sexual allure) in order to achieve her ends (...) Laura, who works in reality shows, is either the mistress of the director or is desired by him. He supports her wish to report on the war by assigning her and charging the two reporters there to attend to her (...). She is also personally superficial, competitive and, ulti-

³⁷⁶ Ver página 234.

³⁷⁷ Es lo mismo que sucede, por ejemplo, en filmes como *Navy Seals* (Navy Seals, comando especial), (Lewis Teague, 1990) en el que el personaje de la periodista Claire Varrens (Joanne Whalley) es tan anodino que la única explicación de su inclusión en la película es la de servir como pretexto para incluir algún personaje femenino y algún elemento romántico en una película protagonizada exclusivamente por hombres (militares también en este caso). En el capítulo siguiente habrá ocasión de repasar algunas figuras femeninas más interesantes, pero con funciones similares, en algunos filmes de acción también desarrollados en un entorno militar como, por ejemplo, Veronica Roberts (Ally Walker) en *Universal Soldier* (Soldado Universal), (Roland Emmerich, 1992). En la misma línea, sin ser en un entorno militar pero también en un ambiente tan “masculino” como es el mundo de las carreras de coches, la reportera Amy Yip (Anita Yuen) incorpora el ingrediente sentimental a *Thunderbolt* (*Pi li huo*) (Operación Trueno), (Gordon Chan, 1995), una película protagonizada por Jackie Chan en la que el personaje femenino queda nuevamente muy desdibujado.

³⁷⁸ Ver página 91.

mately, to use Pérez-Reverte's own words, a 'bitch' in every sense of the term (...).³⁷⁹ (Maroto Camino 2005, 120-121)

Lo cierto es que muchos de los aspectos comentados sobre el personaje de Laura están de manera explícita en el guión original pero no así en el texto audiovisual final. Existe, así pues, una notable distancia entre la representación efectiva del personaje de Laura y lo que los otros personajes o el guión opinan con respecto a ella. Ello motiva que la “bienvenida” de su colega Mikel (Imanol Arias) cuando llega a Sarajevo resulte injustificable en los términos en que se produce. Al menos al principio, el espectador no tiene más indicios sobre su presunto oportunismo que la reacción del periodista interpretado por Imanol Arias, actitud que en virtud de esa discrepancia entre lo que estaba escrito en el guión y lo que se ve en la pantalla, consigue que el heroico personaje masculino resulte en el filme arrogante, desconsiderado, arbitrario en sus juicios y bastante machista. Mercedes Maroto también ha percibido esta diferencia entre la puesta en escena y en pantalla de Laura y la descripción de la misma tanto en el guión como en la novela, diferencia que ella achaca a los esfuerzos de la actriz por convertir su personaje en menos caricaturesco y dotarlo de una dimensión más humana.

En cuanto a la inclusión de personajes femeninos como elemento sexual en un entorno por definición bastante masculino, en *Territorio Comanche* destaca, en este sentido, la reiterada exhibición del cuerpo desnudo de Cecilia Dopazo, sin que venga a cuento por razones argumentales.³⁸⁰ Además, la aceptación de la periodista en la tribu se produce en el filme no por su capacidad profesional o un cambio perceptible en su actitud, sino cuando, tras haber compartido una fiesta y alcohol con el grupo de periodistas, Laura se acuesta con Mikel Uriarte (Barlés en la novela). Aunque se suprimió en pantalla, en el guión original la neófita correspondiente mantenía a continuación relaciones sexuales con el operador de cámara Márquez (José en la película, interpretado por Carmelo Gómez).

With the explicit approval of Barlés, Laura becomes an accepted member of 'the tribe' when she is made into a sexual object that serves to seal their relationship. (...) Within the triangle thus created, Laura in both film and book is merely an item of exchange that strengthens the bond of camaraderie and friendship between the men.³⁸¹ (Maroto Camino 2005, 122)

En esta película la guerra aparece retratada como un territorio masculino y la única periodista aceptada por “la tribu”, la fotógrafa Helga (Natasa Lusetic), es descrita como “uno más”. Este punto de vista se desprende de manera clara de la lectura de la novela en que se inspira la película, uno de cuyos capítulos se titula “Hay mujeres que tienen un par” e incluye

³⁷⁹ Desde su llegada, el esnobismo de Laura contrasta enormemente con la honestidad y el carácter directo de sus colegas, así como su corrupción y falibilidad con su integridad. Más aún, Laura está siempre dispuesta a hacer uso de sus tretas femeninas (es decir, de su belleza y encanto sexual) para conseguir sus fines (...). Laura, que trabaja en reality shows, o bien es la amante del director o al menos objeto de su deseo. Gracias a eso, él apoya su ambición de convertirse en reportera de guerra y carga a los dos reporteros que ya están allí con la responsabilidad de atenderla (...). Es también superficial, competitiva y, finalmente, para usar las propias palabras de Pérez-Reverte, una auténtica “zorra” en todos los sentidos del término. (Maroto Camino, 2005, págs. 120-121)

³⁸⁰ Ver página 235.

³⁸¹ Con la aprobación explícita de Barlés, Laura es aceptada por la “la tribu” cuando se convierte en un objeto sexual que sirve para sellar su relación (...) En el triángulo así creado, Laura funciona, tanto en la película como en el libro, como un objeto de intercambio que refuerza el vínculo de camaradería y amistad entre los hombres. (Maroto Camino 2005, 122)

un listado de corresponsales de guerra en el que se entremezclan recuerdos semi-eróticos con imágenes gore para terminar con la conclusión que da título al capítulo, aplicada en este caso a la fotografía Corinne Dufka (Pérez-Reverte 2000, 108-109).

En cuanto a la falta de escrúpulos profesionales y personales de Laura Riera anunciada durante toda la película y, sobre todo, denunciada por el guión, existe un momento, bastante crucial por otra parte, en que se pone de manifiesto en toda su dimensión. Ocurre durante la realización de un reportaje con un francotirador, en el transcurso del cual éste dispara a un hombre que cruza en ese momento la calle con el solo objetivo de que la cámara de Jose pueda captarlo. Laura no sólo no pestañea sino que mientras tiene lugar el asesinato murmura un “graba, graba” que el cámara también registra, para la posterior indignación de la corresponsal.

Esta situación, en la que es la presencia de los periodistas en sí misma la que provoca el crimen de que son testigos, es casi idéntica a la que se plantea en otras dos películas de la década: *The Year of the Gun* (El año de las armas), (John Frankenheimer, 1990) y *Before the Rain* (*Pred Dozdot*) (Antes de la lluvia), (Milcho Manchevski, 1994), con conclusiones muy distintas en cada caso. Así, como se ha visto, en *Territorio Comanche* se plantea la posibilidad de que el periodista se sienta pese a todo ajeno a lo que sucede ante sus ojos, como le ocurre a Laura Riera, que ni siquiera pestañea al ver que se ha cometido un asesinato como consecuencia de su reportaje. Otra opción es la que propone *The Year of the Gun*, en la que la fotógrafa Alison King (Sharon Stone) –como ya se vio en el capítulo 1³⁸²– trata de seguir adelante engañándose a sí misma con la creencia de que el testigo sólo es tal y que su presencia no cambia los hechos sobre los que reporta. Sin embargo, queda claro también que el asesinato de la novia de su amigo ante sus ojos, motivado de manera expresa por el deseo de un miembro de las Brigadas Rojas de que ella lo fotografíe para que el mundo sepa cómo tratan a los traidores, le pasa factura en sus firmes convicciones profesionales.

Alison se muestra a lo largo de toda la película como una profesional muy competente pero también fría y oportunista, capaz de utilizar cualquier recurso para obtener sus objetivos informativos. Sin ser del todo consciente de las consecuencias de sus actos, ella es la que desencadena toda la cadena de acontecimientos que llevan al mencionado asesinato. Su creencia, que ella misma expresa, de que la cámara que interpone entre su mirada y lo observado funciona a modo de escudo infranqueable, se ve completa e inevitablemente minada por la contundencia de lo ocurrido. Sin embargo, como ya se dijo, permanecerá fiel a su oficio considerando que si las guerras existían antes que los cronistas es ilógico culparlos a ellos de los desmanes irracionales que se producen en las mismas.

Por último, la tercera postura es la que adopta en *Before the rain* el reputado fotógrafo internacional y ganador de un Pulitzer, Aleksander Kirkov (Rade Serbedzija). El tema de la necesidad de tomar partido ante la guerra se plantea en varias ocasiones a lo largo del filme, la primera por parte de su novia Anne (Katrin Cartlidge), que también es editora gráfica en la agencia de noticias británica para la que él trabaja, coincidiendo con el momento en que Kirkov plantea que quiere dejar su trabajo y regresar a su Macedonia natal. Lo que Anne descono-

³⁸² Ver página 87.

ce es que el fotógrafo toma esta decisión porque se siente culpable del asesinato de un hombre a manos de un miliciano. Más tarde le escribe una carta contándole lo ocurrido (01:27:24):

In the film, a key line marks out this shift in his understanding of the means of photography and of the notion of photographic realism. Aleks says: "I killed. I took sides. My camera killed a man", thus indicating that his notion of a neutral ground from which he used to take his photographs cannot be uphold anymore. (...) Aleks has decided to quit his job as a photojournalist after a traumatic experience in Bosnia sometime in 1992-93. According to the story told in the film, Aleks got friendly with a militiaman and complained to him that nothing interesting happened. The militiaman then randomly picked one of the prisoners he was set out to guard and shot him on the spot. Meanwhile, Aleks photographed the event. Thereafter Aleks drew the conclusion that it was actually he who had killed a man with his camera and he blamed his earlier naivety for having caused the entire incident. On the bases of this conclusion he decided to stop working as a photographer. Apparently, he has at the same time given up his belief that reality can be documented through the means of photographic realism. This shift in Aleks' world-view signifies, furthermore, that the whole notion of realism should be reconsidered.³⁸³ (Tangerstad 2000)

La película anula así la idea de neutralidad y deja también claro no existe lugar en el que esconderse. Ya de regreso en Macedonia, su antigua novia Hana le reprocha, con respecto al incipiente conflicto entre albaneses y musulmanes, que él sólo observe, que no sea capaz de tomar partido (*Before the rain*, 01:35:01). Cuando por fin lo hace, tratando de impedir que la hija de Hana sea ajusticiada por sus primos, es él mismo el que muere. Y es que, de hecho, uno de los principales mensajes del filme es la imposibilidad de abstraerse de los efectos generados por la violencia, por muy lejos que una crea vivir de ella. La toma de partido se presenta no sólo como necesaria, como plantean las mujeres que rodean a Kirkov, sino también como inevitable.

Manchevski's reflections on violence have implications for making moral judgments and raise questions about taking sides. Is it possible to take sides against violence and killing without becoming a victim or a perpetrator of violence? Is it possible for religious institutions to remain apolitical, to resist taking sides yet retain some degree of moral authority? Is it possible to overcome historically and culturally defined hatred among ethnically and religiously distinct groups and retain a national identity?³⁸⁴ (Makarushka 2009, 8)

³⁸³ Un momento clave de la película sirve para marcar el cambio en su comprensión del significado de la fotografía y la noción del realismo fotográfico. Aleks dice: "Maté. Tomé partido. Mi cámara mató a un hombre", indicando así que no es capaz de mantener por más tiempo su idea de un territorio neutral desde el cual tomar sus fotografías (...). Aleks decide dejar de trabajar como fotoperiodista después de vivir una experiencia traumática en Bosnia en algún momento entre 1992 y 1993. Según cuenta la película, Aleks hizo amistad con un miliciano, al que se quejó porque no había sido testigo aún de nada interesante. En respuesta, el miliciano escogió aleatoriamente a uno de los prisioneros a su cargo y le disparó, mientras Aleks hacía la foto. Más tarde llegó a la conclusión de que en realidad había sido el mismo el que había matado al hombre con su cámara y se culpó por su ingenuidad anterior, que consideraba la causante del incidente. Esta conclusión fue la que le llevó a abandonar su trabajo como fotógrafo. Aparentemente, al mismo tiempo abandona su creencia de que la realidad puede ser documentada a través del realismo fotográfico. Este cambio en el punto de vista de Aleks implica, más aún, que la noción de realismo debe ser reconsiderada en su totalidad. (Tangerstad 2000)

³⁸⁴ Las reflexiones de Manchevski sobre la violencia plantean cuestiones relacionadas con los juicios morales y la toma de partido. ¿Es posible tomar partido contra la violencia y el asesinato sin convertirse en víctima o perpetrador de la violencia? ¿Pueden las instituciones religiosas mantenerse apolíticas, resistirse a tomar partido y aún así conservar algún grado de autoridad moral? ¿Se puede superar un odio definido histórica y culturalmente entre distintos grupos étnicos y religiosos para conservar una identidad nacional? (Makarushka 2009, 8)

5.4.2 El periodista comprometido

El periodista comprometido con la verdad y con la justicia constituye el más positivo de los estereotipos cinematográficos existentes en torno a este colectivo profesional, como ya se analizó en el primer capítulo.³⁸⁵ El cine de los años 90 no es demasiado proclive a este tipo de personajes, de acuerdo con su visión crítica de los medios de comunicación y, de este modo, sólo cinco desempeñan este rol en un papel principal (protagonistas= 13,33% (n=2), de los cuales uno es un hombre (6,67%) y la otra una mujer (6,67%) y coprotagonistas= 20% (n=3), que se corresponden con dos hombres y una mujer), frente al nutrido grupo de personajes negativos repasado hasta aquí.

La balanza entre hombres y mujeres se inclina hacia los varones en este caso, dado que representan las dos terceras partes del total. A esto se suma que algunos de los que se han contabilizado dentro de la categoría de “periodista de ‘mala’ vida” podrían haber sido etiquetados como “periodistas cruzados”, como es el caso de Jack Taylor (George Clooney) en *One Fine Day* (Un día inolvidable), (Michael Hoffman, 1996), Paul Maclean (Brad Pitt) en *A River Runs Through It* (El río de la vida), (Robert Redford, 1992) y, sobre todo, Steve Everett (Clint Eastwood) en *True Crime* (Ejecución inminente), (Clint Eastwood, 1999). Incluyendo a estos personajes se elevaría no sólo el número de personajes protagonistas encuadrables en la categoría

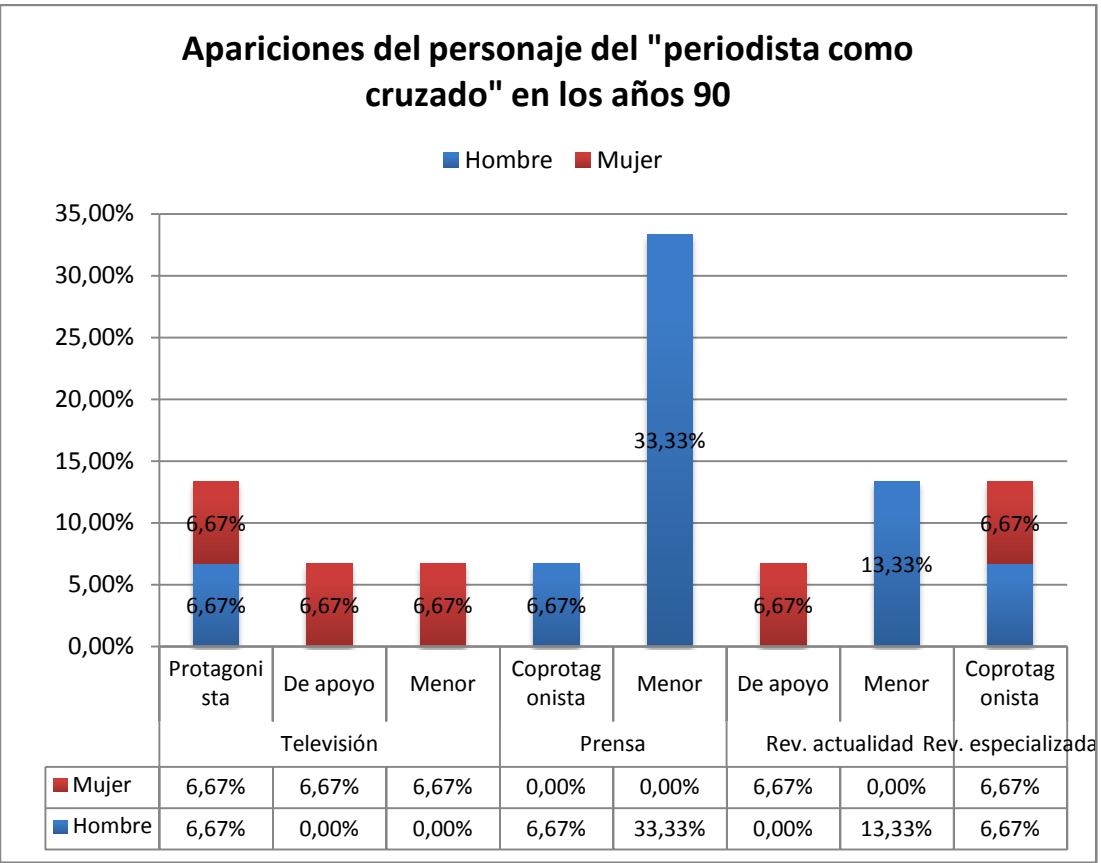


Gráfico 5-12. Presencia del personaje del periodista como cruzado en función del sexo, tipología dramática y medio en el que trabajan los personajes. Fuente: elaboración propia

de periodistas comprometidos con dos más, sino que también se vería modificada la propor-

³⁸⁵ Ver página 98.

ción de hombres y mujeres, pasando de doce a cinco en total, lo que modificaría de manera sustancial el panorama en términos porcentuales.

En cuanto a los medios de comunicación en los que trabaja el personaje, la prensa adquiere el mayor protagonismo al asumir el principal porcentaje de este estereotipo dramático, 40% ($n=6$, todos ellos personajes varones), frente a la televisión, con un 26,67% ($n=4$), de los cuales el 20% ($n=3$) son mujeres y el 6,67% ($n=1$) son hombres. El resto de los personajes se aglutina también en medios escritos, en concreto en revistas de actualidad (20% ($n=3$), distribuidos entre un 13,33% ($n=2$) de hombres y un 6,67% ($n=1$) de mujeres). Por último, dos de los personajes que coprotagonizan un filme ejercen su trabajo en una revista especializada, lo que completa la representación mediática en este apartado con el 13,33% restante.

Entre los protagonistas que se corresponden con este estereotipo destacan como más populares e influyentes Lowell Bergman (Al Pacino) en *The Insider* (El Dilema), (Michael Mann, 1999) y Gray Grantham (Denzel Washington) en *The Pelican Brief* (El informe pelícano), (Alan J. Pakula, 1993), ambos ya comentados al repasar las películas sobre periodismo de los años 90 en las que se trataba el tema del intento de los poderes políticos y económicos por controlar a los medios de comunicación.³⁸⁶ Dentro de este bloque también figura *A Show of Force* (Bajo otra bandera), (Bruno Barretto, 1990), una película que no tuvo excesiva repercusión en su momento al contar con tan sólo 51.976 espectadores en las salas de cine, lo que la convierte en la número 97 por resultados de taquilla del listado de las 112 aquí analizadas.

A Show of Force, una película libremente basada en hechos reales, está protagonizada por una mujer que responde al estereotipo del periodista como cruzado y que constituye, además, uno de los personajes femeninos más positivos de toda la década, sino el que más. Kate Melendez (Amy Irving) trabaja para una emisora de televisión de Puerto Rico, desde la cual destapa a finales de los años 70 el denominado “Watergate” puertorriqueño, que sirvió para demostrar que el gobierno norteamericano había apoyado, con fines políticos, el asesinato de un grupo de jóvenes independentistas. El filme muestra cómo el trabajo de Kate y su firme voluntad de descubrir la verdad, la llevarán a enfrentarse a innumerables presiones, con distintos grados de beligerancia (y riesgo), según el caso. Por una parte figuran, en el menor nivel, las de su propia familia. Así, por ejemplo, su padre lamenta haberla enviado a la Universidad, al considerar que ese fue el punto de partida de una toma de conciencia ideológica que en su opinión no genera más que problemas (*A Show of Force*, 00:31:00), mientras que la criada que trabaja en su casa (y que cuida de sus hijos durante buena parte del día) le reprocha que no trate de volver a casarse y que no se quede en casa ocupándose de su familia³⁸⁷ (*A Show of Force*, 00:13:00) –Kate es la viuda de un importante abogado laboralista de izquierdas, lo que también le abrirá puertas durante su investigación, pero la convertirá asimismo en sospechosa para determinados sectores–. Por último, su hijo le transmite su preocupación y tristeza cuando no sabe nada de ella después de que la policía la haya retenido para tratar de desanimarla en su investigación periodística.

³⁸⁶ Ver página 77.

³⁸⁷ Ver nota a pie de página número 320.

El siguiente nivel viene dado por las presiones de las que es objeto en su ámbito profesional, entre otras las provenientes de su propio jefe, Howard (Robert Duvall). Este personaje se corresponde con el estereotipo del “jefe déspota” descrito más arriba y también, al mismo tiempo, con el del periodista de mala vida, ya que aparece en todo momento aferrado a un gran vaso de whisky y en su relación con Kate evidencia su soledad y las carencias de su vida privada.³⁸⁸ Howard mantiene con la periodista esa característica relación de disputa permanente pero a la vez amistosa que domina los vínculos cinematográficos entre el reportero y su jefe. Nervioso, impaciente y malhablado, en sus primeras aproximaciones al tema que Kate investiga Howard le escupe a gritos algunas reglas básicas de la profesión periodística: “Fuck your preconceptions. How many times do I have to tell you that are two sides on every story? If you want to pick one, go to work for an editorial”³⁸⁹ (*A Show of Force*, 00:20:02 a 00:20:15). Sin embargo, más adelante se pondrá en evidencia que el rigor en el manejo de los principios del periodismo no está entre las prioridades de Howard cuando revela saber más sobre Cerro Maravilla que la propia Kate como, por ejemplo, la implicación en los asesinatos del agente del FBI Frank Curtin (Kevin Spacey). Howard le da esta información no para ayudarle a proseguir con su investigación, sino para convencerla de que es inútil que siga adelante con ella.

Howard: Spare me the principles, please. You are not listening. Now, what do they have to do? Kill you for you to get five minutes in the evening news?

Kate: This isn't about the news, Howard

Howard: Nothing is worth dying for, guarantee, nothing. Nobody is even remembering you, kiddo. There will be a long obituary and a short investigation. Now, your kids spend Sundays in the cemetery and the lady selling flowers makes a little extra of the sale. That's the only difference. The story goes away in any case.

Kate: Are you going about me, Howard, or Frank?³⁹⁰ (*A Show of Force*, 00:58:01 a 01:00:16)

La duda así expresada por Kate despierta la ira de Howard, que tira al suelo de un manotazo todos los objetos situados encima de la mesa y continúa su argumentación todavía con más vehemencia de lo que lo había hecho hasta el momento.

Howard: I'm not seeing anything else happening to you. I hired you, I trained you, shit! I even like you. You are not going to die while you're working for me. That's it! You are off the air. That's it!

Kate: You are firing me?

Howard: No, I'm protecting you!³⁹¹ (*A Show of Force*, 01:00:25)

³⁸⁸ Se dirige a ella llamándola por el apellido y exhibiendo una superficial coraza de dureza. Así, en torno al minuto 00:42:00 incluso le hace un cumplido, a su estilo, cuando afirma que su aspecto “no fue un obstáculo” a la hora de contratarla. En esa misma ocasión le entrega un obsequio por su cumpleaños, demostrando así que alberga algún tipo de sentimiento hacia ella, si bien no llega a explicitarse si llega a ser amoroso o si se mantiene en la mera amistad, aunque se deduce que se trata de lo primero.

³⁸⁹ “Joder con tus ideas preconcebidas. ¿Cuántas veces tengo que decirte que toda historia tiene dos caras? Si quieres quedarte sólo con una vete a una editorial” (*A Show of Force*, 00:20:02 a 00:20:15).

³⁹⁰ **Howard:** No me digas cómo deberían ser las cosas, por favor. No me estás escuchando. ¿Qué se supone que tienen que hacer? ¿Matarte para que consigas tus cinco minutos en las noticias de la tarde?

Kate: Las noticias no tienen nada que ver, Howard

Howard: No hay nada por lo que merezca la pena morir, te lo garantizo, nada. Nadie se acodará de ti, niña. Te dedicarán una necrológica tan larga como corta será la investigación. Tus niños se pasarán las tardes de los domingos en el cementerio y la mujer que vende flores aumentará un poco sus ventas. Esa será la única diferencia. La historia en cualquier caso desaparecerá.

Kate: ¿Estás diciendo todo esto por mí, Howard, o por Frank? (*A Show of Force*, 00:58:01 a 01:00:16)

La relación entre ambos queda sin resolver puesto que, pasado este momento, el personaje interpretado por Robert Duvall sólo reaparece en un breve inserto hacia el final, celebrando con una carcajada el momento en que Kate desenmascara al agente Frank Curtin (Kevin Spacey). Volviendo a la escena del despido, aunque Howard le ofrece seguir trabajando como productora, Kate renuncia y se marcha a su casa, en la que pasa un tiempo tratando de olvidar la historia y de disfrutar con sus hijos –aunque a todas luces se aburre bastante y se la come la inquietud–, hasta que, al conocer a través de su sustituta en la televisión la noticia de la apertura de una investigación oficial sobre Cerro Maravilla, decide volver a la acción ofreciendo sus servicios a una pequeña emisora inferior a su estatus profesional, pero desde la cual impulsa la emisión en directo de las audiencias relacionadas con el caso.

Más preocupantes aún son las presiones de agentes externos relacionados con la información que está cubriendo. A poco de empezar a trabajar en la historia, Kate es testigo del asesinato de otro joven izquierdista cuyo paradero ella misma descubre a la policía sin pretenderlo, tras lo cual la conducen a una comisaría en la que el jefe le sugiere que abandone la investigación. Los consejos se vuelven órdenes cuando días más tarde se encuentra, al regresar a su casa, a uno de los agentes encubiertos implicados en el asesinato, Jesús Fuentes (Lou Diamond Phillips) sentado en su sofá y jugando con sus hijos. Fuentes la amenaza, tanto verbal como físicamente, instándole a poner fin a sus indagaciones: “Cerro Maravilla is over and out. It’s only news. Nobody cares. Forget about it”³⁹² (*A Show of Force*, 00:39:38 a 00:39:50). Más adelante la secuestra a lo largo de toda la noche de su cumpleaños, una traumática experiencia tras la cual la periodista se plantea por primera vez abandonar el reportaje. Es entonces cuando entra en juego el único apoyo de su entorno inmediato con el que cuenta a lo largo de toda la película, su madre, quien le dice que debe fundamentar su vida en valores optimistas entre los cuales figura la creencia de que la verdad siempre termina por salir a la luz (*A Show of Force*, 00:47:50).

Una vez que se inician los juicios, el papel de Kate se vuelve más pasivo y sirve sobre todo para canalizar ante el espectador todo el prodecimiento judicial en el que el protagonismo pasa al fiscal Luis Ángel Mora (Andy García). Sólo al final recobra la importancia que ha mantenido durante el resto de la película cuando su intervención, no intencionada, permite que el mundo conozca toda la verdad acerca del agente del FBI Frank Curtin.

La secuencia tiene lugar cuando, en una pausa en el juicio, Curtin acorralla a la periodista tras la unidad móvil y la amenaza en una conversación en la que, además, aporta todo tipo de detalles sobre la trama conspiratoria investigada. El fiscal, que percibe desde lejos la maniobra, hace una seña al operador de cámara que a su vez logra subirse al techo de la unidad móvil sin que el agente Curtin advierta su presencia. De este modo, todo lo que le cuenta a Kate se emite en directo para todo el país: la verdad sale por fin a la luz y las amenazas contra la periodista quedan sin efecto gracias al poder de los medios de comunicación, demostrándose así el enor-

³⁹¹ **Howard:** No voy a ver cómo te pasan más cosas. Yo te contraté, te enseñé, mierda, incluso me gustas. No vas a morir mientras trabajas para mí. Eso es todo. Ya no vas a salir más en pantalla. ¡Y eso es todo!

Kate: ¿Me estás despidiendo?

Howard: ¡No, te estoy protegiendo! (*A Show of Force*, 01:00:25)

³⁹² “Lo de Cerro Maravilla se ha acabado. Sólo es una noticia. No le importa a nadie. Olvídelo” (*A Show of Force*, 00:39:38 a 00:39:50).

me poder de la información y rebatiendo la tesis tan reiterada por algunos personajes en la película de que las noticias no son más que algo efímero y de poca importancia que no merece, por tanto, ningún tipo de sacrificio.

Otra mujer encuadrable dentro de la categoría de los periodistas comprometidos política y/o ideológicamente es Irene Beltrán (Jennifer Connelly), la protagonista de *Of Love and Shadows* (De amor y de sombra),

(Betty Kaplan, 1994), así como su compañero de reparto y coprotagonista, el eventual fotógrafo Francisco Leal (Antonio Banderas). En este caso el filme, inspirado en la novela de Isabel Allende, se centra en el despertar ideológico de una joven chilena de buena familia que vive en una completa ignorancia de la realidad provocada por la dictadura militar de Pinochet. Gracias a la influencia de Francisco Leal (Antonio Banderas), Irene descubrirá las muertes y los asesinatos y se comprometerá en la lucha a favor de la libertad y la democracia.

Si en la construcción del personaje de Kate Melendez se insinuaba la enorme influencia que su marido había tenido en su toma de conciencia ideológica, el hecho de que los sucesos relatados en la película se desarrollasen en su totalidad después de la muerte del mismo hacía que esta idea quedase minimizada. Distinto es el caso de Irene, cuyos aspectos más positivos se los adeuda al fuerte y concienciado personaje masculino, interpretado por Banderas.

En su presentación (un pasaje expositivo concentrado situado justo al inicio del filme) Irene aparece como una joven feliz, cariñosa, despreocupada, segura de sí misma, un tanto irreverente y acostumbrada a imponer su voluntad en todos los terrenos, incluido el sexual, como se evidencia en su encuentro clandestino con su primo y prometido el capitán Gustavo. De dicho encuentro se deduce también que Irene no se toma nada demasiado en serio, Ejército incluido. Haciendo balance de su existencia hasta entonces, que incluye el trabajo en una revista de moda y un futuro cuidadosamente planificado por su madre para garantizarles a ambas un lugar en la sociedad chilena, Irene concluye a través de una voz *over* recapitulatoria: “My life was safe until I began to wake up”³⁹³ (*Of Love and Shadows*, 00:02:58).

El despertar llega de manera casual de la mano de un doctor en Psicología que acude a pedir trabajo a su revista. Se llama Francisco Leal, milita en la resistencia, procede de una familia involucrada con la ideología de izquierdas y muy pronto comenzará a hacer ver a Irene la verdadera realidad de lo que la rodea. Así, por ejemplo, cuando ella bromea sobre su prometido



Fotograma 5-9. La verdad sale finalmente a la luz gracias al esfuerzo de la periodista Kate Melendez (Amy Irving) en *A Show of Force*

³⁹³ “Tenía una vida segura, hasta que empecé a despertarme” (*Of Love and Shadows*, 00:02:58).

cantando el himno de la Legión “Soy el novio de la muerte”, Francisco le informa de que se trata de una canción fascista, algo que a Irene no parece gustarle demasiado.

Al mismo tiempo, ella empieza a darse cuenta de cosas que suceden a su alrededor y que con toda probabilidad han estado sucediendo todo el tiempo sin que ella se percatase. Influye en su cambio de actitud el momento en que su novio militar desprecia a su amigo homosexual Mario (Patricio Contreras) llamándole “degenerado” pero, sobre todo, el hecho que funciona como detonante es la desaparición de una joven cuyas demoníacas posesiones periódicas Irene y Francisco habían ido a cubrir como periodistas. Su visita coincide con una desproporcionada intervención del Ejército, como consecuencia de la cual se quedan sin carrete de fotos y sin reportaje. La siguiente vez que ambos visitan el lugar, la madre de la joven les informa de que los militares se la han llevado. Irene, que es muy sensible, compasiva y simpatiza de inmediato con casi todas las personas con las que se relaciona, promete a la madre que le ayudará a encontrar a su hija. “I will help you. Four words that changed my life forever. And so my journey started”³⁹⁴ (*Of Love and Shadows*, 00:36:51).

Con la ayuda de Francisco y de su hermano sacerdote Javier, Irene inicia un periplo en busca de la joven desaparecida que culmina con el descubrimiento de una mina abandonada llena de cadáveres. Su nueva conciencia política, progresivamente reforzada ante la realidad que la golpea a lo largo de su investigación, apenas se relaciona con su trabajo como periodista salvo por una breve insinuación de Francisco que ella corta apuntando que la censura no le dejaría publicar nada de lo que está descubriendo en el caso de que escribiese sobre ello (*Of Love and Shadows*, 00:48:03) y que lo que la mueve es el deseo de entender qué convierte a “esos hijos de campesinos en criminales”. Cuando la historia sale a la luz, Irene comenta, eso sí, que le hubiera gustado ser ella la encargada de cubrirla (*Of Love and Shadows*, 01:05:38).

De este modo esta película, a diferencia de lo que ocurría en los otros títulos repasados hasta aquí, no establece en absoluto la relación entre la vinculación con un medio de comunicación con la capacidad para cambiar la realidad. Podría decirse, por tanto, que en este caso el que los protagonistas sean periodistas es un elemento bastante anecdótico y sólo sirve para justificar que Irene y Francisco se conozcan, su relación con la joven “santa” desaparecida y, en un momento concreto del filme, que ella lleve una grabadora en el bolso (*Of Love and Shadows*, 00:44:42).

5.5 Las periodistas en el cine de periodistas

En el epígrafe 1.2 (página 70 y siguientes) se repasó la imagen de los medios de comunicación y el periodismo en el cine de los 90 a través de trece títulos en los que este asunto constituía el tema fundamental, analizando cuáles eran los temas centrales que preocupaban a los cineastas de la década con respecto a los medios de comunicación y cuál era la imagen que ofrecían de los mismos. Sin embargo, en dicho recorrido quedó sin tratar, al menos de manera expresa, un elemento esencial desde el punto de vista del estudio aquí emprendido, que no es otro que la representación de las mujeres en dichos filmes.

³⁹⁴ “Te ayudaré. Dos palabras que cambiaron mi vida para siempre. Y así empezó mi viaje” (*Of Love and Shadows*, 00:36:51).

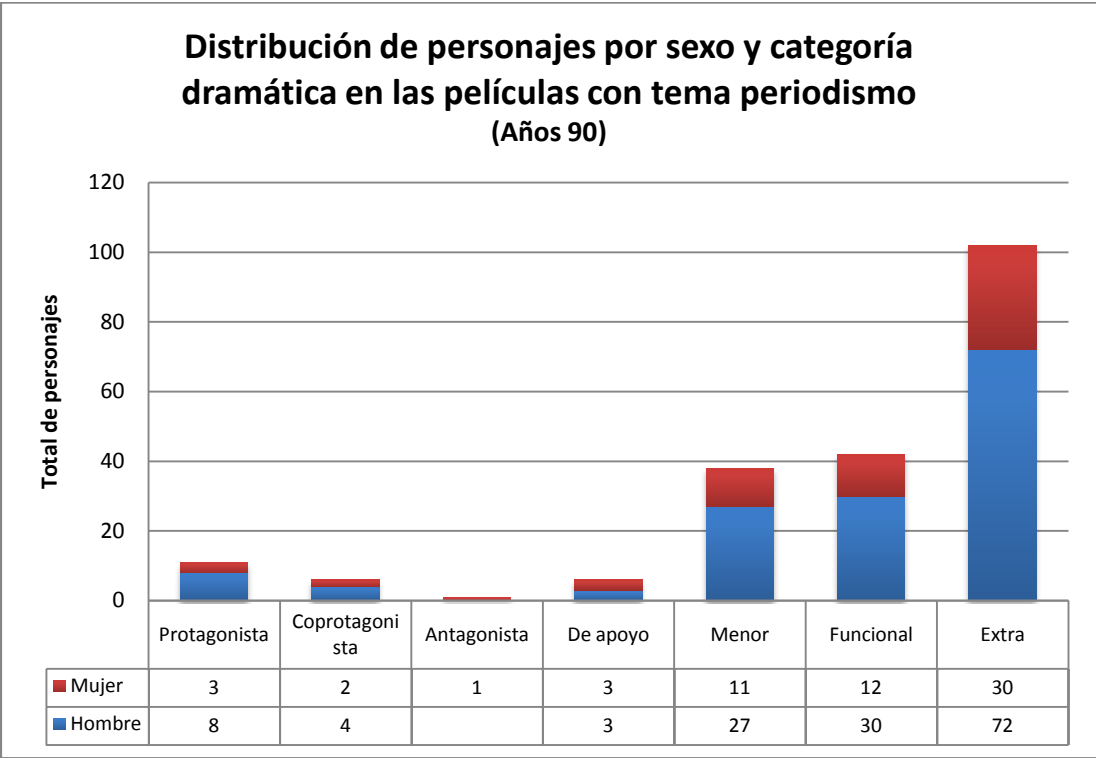


Gráfico 5-14. Distribución de personajes por sexo y categoría dramática en las películas con el periodismo como tema central en los años 90. Fuente: elaboración propia

El análisis realizado pone de manifiesto que los 90 registran un elevado crecimiento en la representación cuantitativa de la mujer, pero que este avance numérico no se traduce en una imagen más positiva. Queda por saber, de manera específica, cuál es la imagen que se da de la mujer en los títulos en los que se toma al periodismo más en serio y en los que en general la imagen de la profesión es más equilibrada e incluso positiva, es decir, aquellos que debaten problemas nucleares de la profesión, su papel en la sociedad, etcétera.

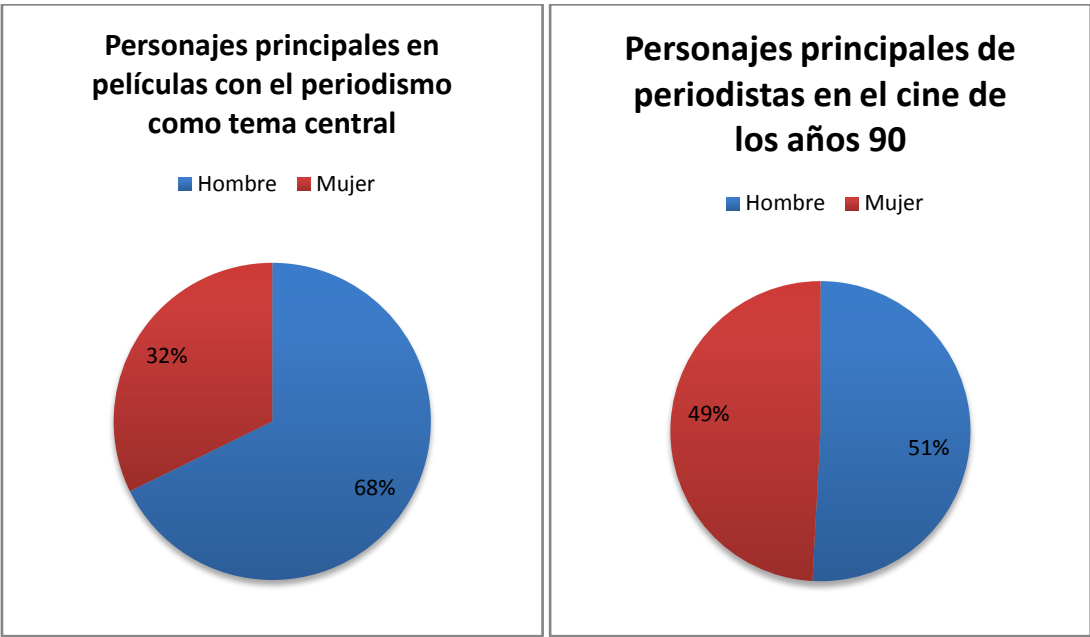


Gráfico 5-13. Comparación del porcentaje personajes principales en las películas con el periodismo como tema central con el conjunto de películas producidas en los años 90. Fuente: elaboración propia.

Una primera aproximación al asunto permite afirmar que la representación femenina decrece cuando el periodismo es abordado con seriedad, como tema central del filme. Así, las mujeres son minoría en todas las categorías dramáticas salvo en la de antagonista, en la que copan el total de la representación cinematográfica dentro de las películas con el periodismo como tema central. Al comparar estos datos con los generales ofrecidos en el Gráfico 3-1, en la página 173, se comprueba que en los papeles principales (protagonistas, coprotagonistas, principales y de apoyo) se pasa de la casi absoluta paridad en la representación cinematográfica de los periodistas, a una proporción algo inferior al 2/3-1/3 que responde más a la situación consolidada en la realidad, tal y como se explicó en la introducción (página 3).

Para el estudio del trato que reciben las periodistas en estos filmes se respeta la división en tres grandes grupos propuesta en el capítulo 1. Son:

- a) **Películas sobre la función social de los medios.** En este apartado se incluyen siete películas: tres en las que los reporteros logran vencer presiones políticas o económicas que atentan contra el derecho a la información y la libertad de expresión,³⁹⁵ una en la que una investigación periodística salva la vida de un hombre al corregir los errores cometidos por la Policía y la Justicia³⁹⁶ y tres en las que se aborda el dilema entre la neutralidad y la toma de partido.³⁹⁷ Sólo una de ellas tiene a una mujer como protagonista y en total, con ella incluida, sólo dos cuentan con mujeres en papeles destacados.
- b) **Películas en las que se retrata la profesión periodística.** El protagonismo de las mujeres es algo mayor en este grupo y, así, en tres de las cuatro películas que lo integran se convierten en las coprotagonistas (compartiendo el rol principal con un periodista varón) y cuentan también con papeles destacados en las restantes.³⁹⁸ Tres de los cuatro títulos que integran este grupo son cintas más ligeras, enmarcadas dentro del género de la comedia, que plantean asuntos menos trascendentes que las del apartado anterior o, en todo caso, los abordan con menos seriedad.
- c) **Películas sobre los medios y la manipulación de la verdad.** Este grupo, integrado por sólo dos películas, reparte el protagonismo principal al cincuenta por ciento entre hombres y mujeres.³⁹⁹

5.5.1 Películas sobre la función social de los medios

Este primer grupo es, como ya se ha visto, el que ofrece un menor protagonismo general de las mujeres, puesto que en sólo una de ellas, la ya comentada *A Show of Force* (Bajo otra

³⁹⁵ *The Insider* (El dilema), (Michael Mann, 1999), *The Pelican Brief* (El informe pelícano), (Alan J. Pakula, 1993) y *A Show of Force* (Bajo otra bandera), (Bruno Barretto, 1990).

³⁹⁶ *True Crime* (Ejecución Inminente), (Clint Eastwood, 1999).

³⁹⁷ *Sostiene Pereira* (Roberto Faenza, 1996), *Adeus princesa* (Adiós princesa), (Jorge Paixao Da Costa, 1991) y *Year of the Gun* (El año de las armas), (John Frankenheimer, 1991).

³⁹⁸ *The Paper* (Detrás de la noticia) (Ron Howard, 1994), *I love trouble* (Me gustan los líos), (Charles Shyers, 1994), *Up Close & Personal* (Íntimo y personal), (Jon Avnet, 1996) y *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1997).

³⁹⁹ *Mad City* (Constantin Costa-Gavras, 1997) y *Hero* (Héroe por accidente), (Stephen Frears, 1992).

bandera), (Bruno Barretto, 1990), hay una desempeñando un papel protagonista.⁴⁰⁰ Resulta también interesante, sin embargo, echar un vistazo a cómo se retrata en general en estas películas a las profesionales que aparecen en ellas, aunque sea en papeles secundarios, o incluso constatar, si es el caso, su ausencia.

Así, en *The Pelican Brief* (El informe no), (Alan J. Pakula, 1993), de los 16 periodistas que figuran en el reparto de la película sólo tres son mujeres. Se trata de personajes catalogados como extras, lo que implica que el espectador no es consciente de su presencia que sirve sólo para “hacer bulto” en alguna secuencia de grupo.

La relación entre personajes masculinos y femeninos es idéntica en *The Insider* (El dilema) (Michael Mann, 1999), en la que de nuevo son 16 los profesionales de la información que aparecen en el filme, de los cuales trece son hombres y tres mujeres. A los personajes fe-

meninos se les sigue reservando un papel secundario, hasta el punto de que sólo uno es identificable en el filme.⁴⁰¹ Se trata de la asistente personal de Bergman, Debbie De Luca (Debi Mazar), de la que por otra parte no se llega a saber si es una profesional del periodismo, una ayudante de producción (que es la hipótesis más probable) o si se trata de la secretaria del protagonista. En cualquier caso desempeña un papel muy secundario y resulta por entero prescindible en la trama.

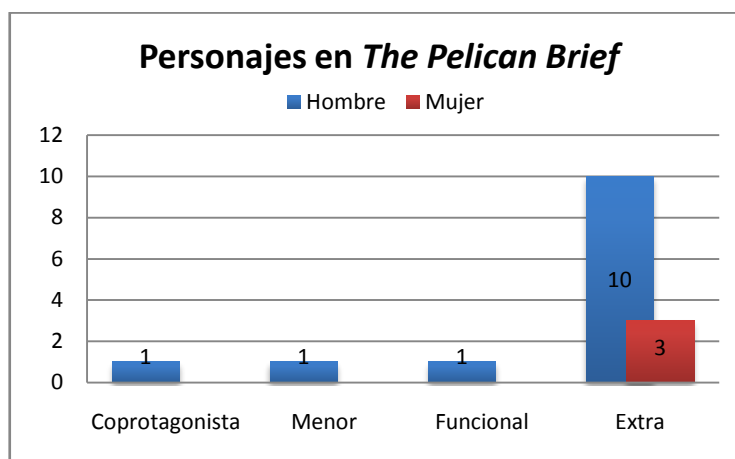


Gráfico 5-16. Personajes masculinos y femeninos en *The Pelican Brief* por tipología dramática. Fuente: elaboración propia

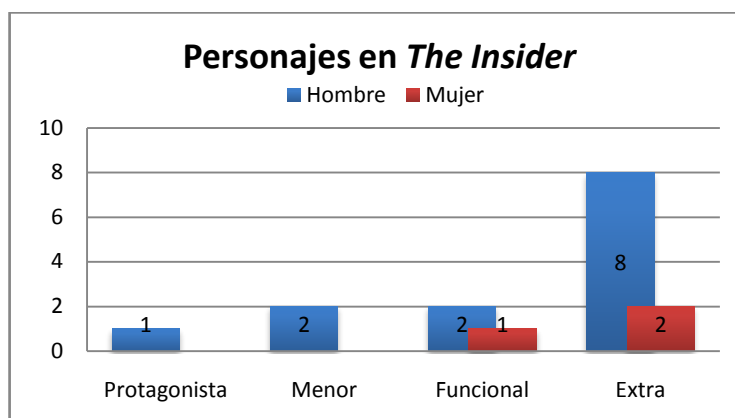


Gráfico 5-15. Personajes masculinos y femeninos en *The Insider* por tipología dramática. Fuente: elaboración propia

⁴⁰⁰ La película es, además, completamente paritaria, ya que los seis personajes de periodistas que aparecen en ella se distribuyen con completa equidad entre hombres y mujeres (tres y tres).

⁴⁰¹ Hay otro personaje femenino muy interesante que en un primer visionado se puede confundir con un miembro de la dirección de la compañía pero que, en realidad, escapa del ámbito periodístico al tratarse de la jefa del departamento jurídico de la CBS (García de Lucas, Los otros periodistas 2006, 130). Se trata de Helen Caperelli (Gina Gershon), que será la que prohíba al equipo de *60 Minutos* la emisión de la entrevista con Wigand, arguyendo intereses económicos de la compañía televisiva. Este personaje está inspirado en Ellen Kaden, *general counsel* de la CBS (Grossman 1999).

Sí resulta más que significativa, sin embargo, su participación en una reunión informal del equipo de *60 Minutos*. Coincidiendo con la hora de la comida, Bergman les plantea a sus compañeros la posibilidad de que dispongan de una fuente que denuncie a las tabaquerías, al tiempo que les consulta sobre las posibles implicaciones legales de dicha denuncia.

En esta reunión están presentes cinco personajes: Mike, el propio Bergman, otros dos compañeros y Debbie. El filme la re-



Fotograma 5-10. Reunión del equipo de *60 Minutos* en *The Insider* (El Dilema) (Michael Mann, 1999) (00:43:03)

suelve mediante una secuencia de casi cuatro minutos de duración, en la que intercambian opiniones, puntos de vista y debaten con suma autoridad las particularidades del caso. Ella sólo interviene una vez, ya hacia el final, para hacer una pregunta a mayor lucimiento de Bergman. Mientras que los otros cuatro tie-

nen una opinión formada, matizan y aportan nuevos puntos de vista, ella sólo pide un mayor desarrollo de una de las propuestas de su jefe, en una brevísima intervención que resulta llamativa en una secuencia tan larga y tan sobrecargada de diálogos cruzados. Además, se incluyen numerosos primeros planos de todos los personajes, Debbie incluida, que contribuyen a hacer más llamativa su nula participación en la conversación y a destacar el hecho de que se limita a comer en silencio mientras los demás opinan y discuten.

En cuanto a los extras, la presencia de las mujeres es también menor, con sólo dos personajes femeninos frente a ocho masculinos.

Del mismo modo, en *True Crime* el protagonismo recae en un personaje masculino, mientras que los femeninos cuentan con papeles secundarios, si bien su presencia es algo ma-

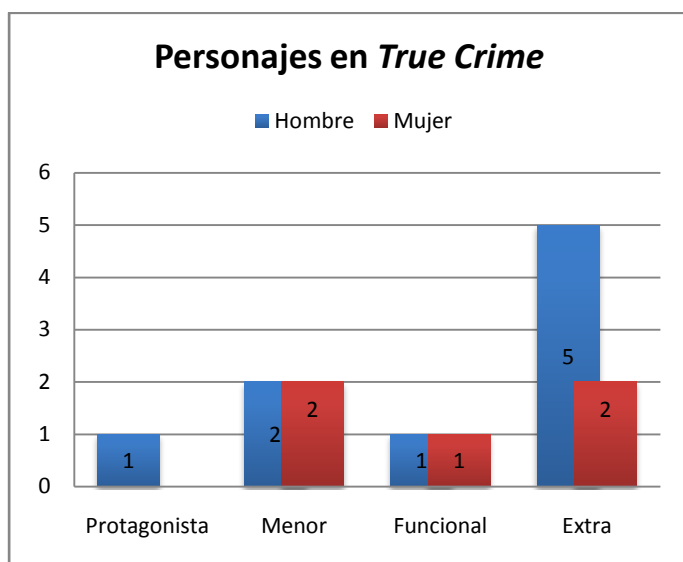


Gráfico 5-17. Personajes masculinos y femeninos en *True Crime* por tipología dramática. Fuente: elaboración propia

yor que en los dos títulos anteriores. Así, de catorce periodistas, nueve son hombres y cinco mujeres, dos de las cuales aparecen como personajes secundarios destacados. Tal es el caso del personaje de Michelle Ziegler (Mary McCormack), ante cuyos planteamientos vitales y profesionales el filme adopta un tono paternalista y cuya intervención en el filme se trunca de manera casi inmediata debido al accidente mortal que sufre tras compartir barra, conversación y bebidas con el protagonista. Ya

se apuntó también que la película incorpora una cierta denuncia del sexismo de los entornos

habituales del periodismo a través de los comentarios que hacen otros personajes con respecto a ella, al mismo tiempo que deja clara la superioridad del personaje masculino (y protagonista) que logra, en una sola jornada de trabajo, resolver el caso en el que ella había trabajado con gran dedicación y de forma sistemática durante varios meses, sin que exista en toda la década un solo personaje protagonista femenino similar.

El otro personaje secundario destacado de entre los femeninos cumple en el filme la función de ahondar en la denuncia explícita de la situación profesional de las mujeres en el mundo del periodismo mencionada más arriba. Se trata de Bridget Rossiter (Christine Ebersole). En su primera intervención le ofrece café a Everett exponiendo, con retintín, lo siguiente: “Women can fetch coffee now because job opportunities give us new confidence”⁴⁰² (*True*



Fotograma 5-11. Bridget Rossiter (Christine Ebersole), jefa de la sección de Moda del *Oakland Tribune*

Crime, 00:24:24), ante lo cual Everett le pregunta si no le estará afectando su nuevo cargo como jefa de la sección de “Tendencias”. “I don’t know. Was I an insane person before?”⁴⁰³ (*True Crime*, 00:24:34) es la respuesta de ella. En cualquier caso, con o sin ironía, va a buscarle el café, una actitud que parece impensable por parte de un colega masculino, al menos de acuerdo con el diálogo que Everett mantiene esa misma tarde con uno de sus compañeros:

Everett: Where’s Bridget? I want her to do some scutwork. Women feel much more secure in the workplace now.

Donaldson: She left. But I’ll get your coffee if you give me head.⁴⁰⁴ (*True Crime*, 01:17:28)

Lo cual, aunque esté planteado en términos jocosos, resulta de lo más revelador. Hay que indicar también que la relación entre los periodistas en el seno de la Redacción está repleta de chistes y bromas cargadas de referencias sexuales lo que, sin duda, no define el espacio de trabajo más cómodo para un personaje femenino, uno de los temas que, de manera secundaria, se denuncia en esta película.

Por último, en el tercer grupo de filmes figuran dos cintas protagonizadas por hombres (ambas películas europeas y en los dos casos muy vinculadas con Portugal) y una en la que aparece una mujer en un papel destacado, aunque su retrato no resulta demasiado positivo. Una de ellas es *Sostiene Pereira*, una película copada por hombres a través, sobre todo, del casi absoluto protagonismo de su personaje principal, Pereira (Marcello Mastroianni). Dada la época y el país en que se ambienta no resulta de extrañar la ausencia de mujeres periodistas, a lo que se suma el que también sea reducido el número de personajes masculinos debido a su

⁴⁰² “Las mujeres ya podemos ir a por café porque las nuevas oportunidades laborales nos aportan más confianza”. (*True Crime*, 00:24:24)

⁴⁰³ “No lo sé. ¿Quieres decir que antes no estaba loca?” (*True Crime*, 00:24:34)

⁴⁰⁴ **Everett:** ¿Dónde está Bridget? Quería que me hiciese unos recados. Últimamente las mujeres se sienten más seguras en sus puestos de trabajo. **Donaldson:** Se ha ido, pero te traigo un café si me la chupas. (*True Crime*, 01:17:28)

acento en la evolución íntima del protagonista (en total son tres los personajes de periodista incluidos en el filme: dos menores y el protagonista, todos ellos hombres).

Tampoco hay mujeres en *Adeus princesa*, en la que el único personaje femenino que aparece en la Redacción, Isabel (Fátima Belo), figura en los títulos de crédito como secretaria, pese a lo cual se incluye porque el filme la muestra entregándole al director documentación sobre el caso, para obtener la cual se supone que ella ha realizado la labor de investigación. Frente a este personaje tan anecdótico y de tan escaso peso, en el filme figuran cinco masculinos, dos de ellos con un protagonismo central.

Por último, en *Year of the gun* se registran cinco personajes de periodistas: el protagonista (un hombre), un personaje de apoyo bastante destacado (la fotógrafa Alison King), un personaje menor (masculino: el director del periódico para el que trabaja el protagonista) y dos personajes funcionales (un hombre y una mujer), que aparecen en el ejercicio de su labor profesional. Ya se ha comentado que esta película no es demasiado benevolente con sus protagonistas, ya que el personaje principal –David Raybourne (Andrew McCarthy) vive aislado en su propio mundo sin prestar apenas atención a lo que sucede a su alrededor, a pesar de que se gana la vida trabajando para un periódico–, mientras que la fotógrafa, por su parte, está dispuesta a utilizar cualquier estratagema para conseguir una buena información, al tiempo que declina su responsabilidad en los sucesos de los que es testigo parapetándose tras su cámara. Menos simpático aún resulta el director del periódico, Pierre Bernier (George Murcell), cuyo protagonismo es además bastante escaso, de modo que en esta última película el reparto cuantitativo de roles por sexo está bastante equilibrado.

5.5.2 Películas en las que se retrata a la profesión

Si el bloque anterior se caracterizaba por tratar temas serios y de cierto calado social en relación con el ejercicio del periodismo, éste es en general bastante más ligero, otorgando más protagonismo a la práctica profesional que a las cuestiones éticas y/o ideológicas relacionadas con ella. Esto no quiere decir que no se aborden dichos temas, sino que se tratan de una manera más superficial y, en general, como complemento de una trama en la que lo sentimental, por ejemplo, pasa en varias ocasiones a primer término. Sólo uno de los títulos, *Territorio comanche*, rompe con estas características generales, puesto que plantea muchas cuestiones profesionales y morales similares a las abordadas en las películas del grupo anterior (la responsabilidad de los medios y sus profesionales en relación con la información con la que trabajan, el problema de la objetividad, la servidumbre de las audiencias...). Pese a ello, se ha optado por incluirla en este grupo debido a que el objetivo principal del filme es retratar la vida y el trabajo de un determinado colectivo de profesionales de la información, en este caso de los periodistas de guerra.

En el subepígrafe anterior (5.4.1, página 325), se discutía ya acerca de la misoginia de la película y del trato utilitario (o condescendiente) que se daba en la misma a las profesionales de la información, no sólo a través de sus colegas sino desde el propio filme. En términos numéricos las mujeres también están menos representadas que los hombres (9 personajes masculinos en total frente a 3 personajes femeninos), pero hay que decir que al menos uno de ellos

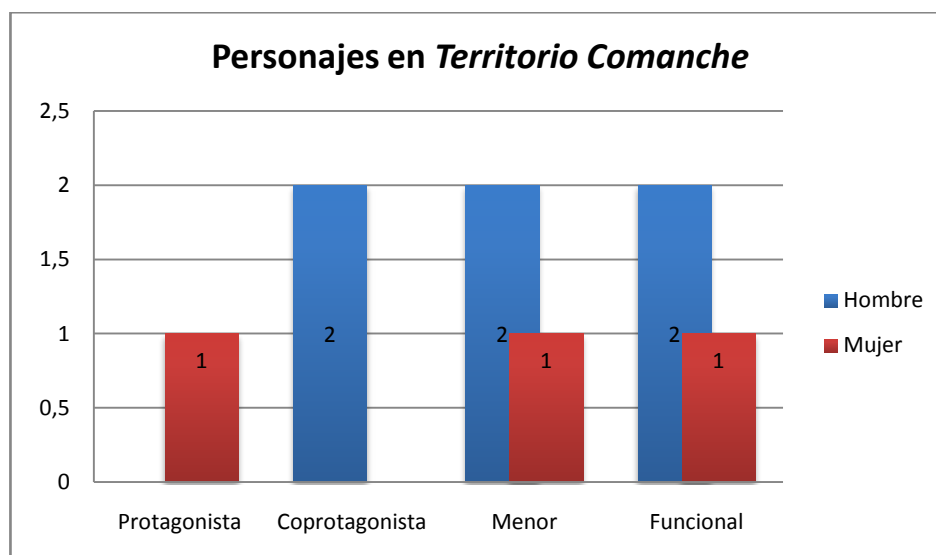


Gráfico 5-19. Personajes masculinos y femeninos en *Territorio comanche* por tipología dramática. Fuente: elaboración propia

es muy destacado. De hecho, aquí se ha optado por identificar a Laura Riera como protagonista porque es el personaje que aparece en mayor número de localizaciones y cuyo ámbito de conocimiento (focalización) el espectador comparte más a menudo, si bien queda también claro que el filme hace suyos los pensamientos y actitudes de los dos personajes principales masculinos, definidos aquí como coprotagonistas en función de las razones narrativas comentadas.

Tampoco son mucho más benevolentes con las mujeres las otras tres películas de este grupo. Tal es el caso, por ejemplo, de *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994). Con un total de 45 personajes, éste es el filme de la década que pone en escena a un mayor número de periodistas, de los cuales 28 son hombres y 17 son mujeres (62% vs. 38%).

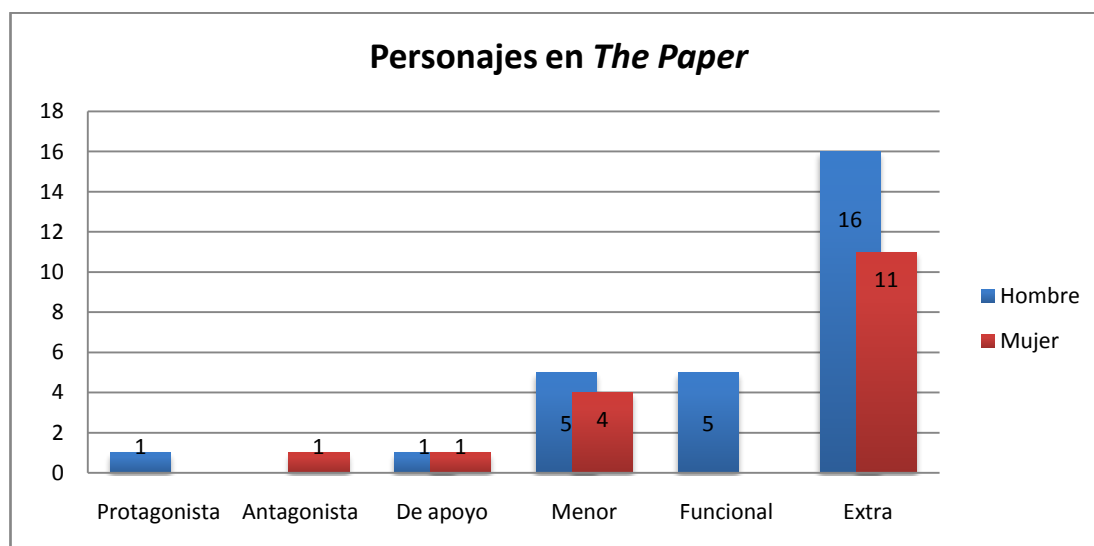


Gráfico 5-18. Personajes masculinos y femeninos en *The Paper* por tipología dramática. Fuente: elaboración propia

Pese a esta diferencia porcentual, un repaso por las categorías dramáticas permite comprobar que el reparto de roles resulta paritario en términos numéricos. Si la película está protagonizada por un periodista varón, al menos su principal antagonista dramático es un personaje femenino, hombres y mujeres están equiparados en la categoría de personajes de apoyo y casi en la de los menores y los hombres sólo obtienen una clara ventaja numérica sobre las mujeres

en las categorías más secundarias, es decir, entre los personajes funcionales y los extras. Así que, al igual que ocurría en las escasas películas anteriores en que mujeres y hombres estaban representados de forma más o menos similar y con la única excepción de *A Show of Force*, de nuevo en este caso el problema estriba en el tipo de retrato que se ofrece de los personajes femeninos. En efecto, ninguno de los principales aparece bajo una luz positiva, tal y como también apuntan Austin (1996:125) y Good (1998:123), a diferencia de lo que ocurre con el protagonista masculino, Henry Hackett (Michael Keaton).

Una de las cuestiones centrales de la película es, tal y como se comentó ya en el capítulo 1, el conflicto entre vida privada y vida profesional (ver página 88), que en esta película adquiere un sesgo sexista:

Henry gets to scoop the competition, in the process saving two black boys from jail and the entire city from a race riot. He also gets to say cool stuff like: "Not everything is about money" and "Stop the presses!" (...) He punches out Alicia, scores a Pulitzer Prize-type scoop, and becomes a new father, all in 24 hours. Once the baby is born, even Marty recognizes the logic of Henry being boss and disavows her feminism.⁴⁰⁵ (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 124)

Uno de los personajes femeninos destacados es la mujer de Henry, Marty, que aparece identificada en el gráfico superior como personaje de apoyo. Ella también es periodista en *The Sun* pero está de baja por su embarazo y echa muchísimo de menos el periódico:

Marty, bored sitting at home, watching television and waiting to give birth, calls Henry at work and begs, "Tell me what's going on there. Tell me everything. Leave nothing out". Henry, who cannot be bothered by his wife when there is news breaking, is absolutely condescending in his response, and talks to her as though she were an annoying child.⁴⁰⁶ (Austin 1996, 125)

En el subepígrafe dedicado a las relaciones entre la maternidad y el ejercicio profesional del periodismo⁴⁰⁷ ya se comentó cómo esta película lo resuelve a la manera clásica: la alegría al ver a su hijo hace que Marty, según sus propias palabras, olvide todos sus temores (y las reivindicaciones parejas) del día anterior y acepte la situación en los términos en que se plantea, asumiendo todos los costes profesionales y/o personales que el hecho de tener un hijo pueda acarrearles a ambos.

El otro personaje femenino destacado, Alicia Clark (Glenn Close), se analizará con más detalle en el capítulo siguiente (ver página 376), dado que constituye un buen ejemplo del estereotipo A1 (la periodista fría, implacable y ambiciosa) aderezado con algunos elementos de la A3 (la frívola ambiciosa). Alicia representa la cara negativa de la ambición profesional. A diferencia de Henry, cuya entrega al trabajo aporta buenos frutos, ella ha terminado por olvidar los

⁴⁰⁵ Henry le roba una primicia a la competencia, durante el proceso salva a dos chicos negros de la cárcel y a la ciudad entera de una huelga racial. También logra decir tópicos geniales como "El dinero no es lo único que importa" o "¡paren las máquinas! (...) Le da un puñetazo a Alicia, consigue una exclusiva del tipo de las que ganan el Pulitzer, y se convierte en padre, todo en 24 horas. Tras el nacimiento del bebé, incluso Marty reconoce la lógica de que Henry sea el jefe y renuncia a su feminismo. (1998:124)

⁴⁰⁶ Marty, aburrida en casa, viendo la tele y esperando a que llegue el momento del parto, llama a Henry al trabajo y suplica: "Dime lo que está pasando ahí, cuéntamelo todo. No te dejes nada". Henry, que no puede ser molestado por su esposa cuando hay noticias en marcha, es absolutamente condescendiente en su respuesta, y le habla como si fuera una niña molesta. (Austin 1996, 125)

⁴⁰⁷ Relaciones familiares y maternidad. Ver página 280 y siguientes.

principios más básicos de la profesión e incluso ha llegado a traicionarlos, prefiriendo publicar una noticia que sabe equivocada antes de asumir el coste económico de retrasar la edición del diario; se ha distanciado por completo de sus compañeros de trabajo, olvidando la camaradería profesional, y ha optado por situar la influencia social y el dinero por encima de la verdad y el derecho a la información. Además, Alicia le es infiel a su marido con un compañero de trabajo, por supuesto no tiene hijos y constituye, a todas luces, un personaje antipático, por lo que es castigada y humillada en varias ocasiones a lo largo de la película hasta llegar a su conversión final, en la que asume su error y rectifica en lo esencial su actitud.

Es interesante comparar a este personaje con el del otro jefe del periódico, el director Bernie White (Robert Duvall). Bernie comparte algunas características con Alicia: tiene también, por ejemplo, una vida privada desastrosa y en el pasado le fue infiel a su mujer con sus compañeras de trabajo, al igual que hace ahora Alicia con su marido, mientras que, por otra parte, su rol de jefe le obliga a mostrarse duro y exigente en ocasiones, así como a mantener una cierta distancia con sus subordinados. Sin embargo, su personaje es mostrado bajo una luz mucho más positiva que el de Alicia, gozando de la simpatía tanto del espectador como del protagonista, mientras que la redactora jefe se convierte en el principal enemigo a batir.

En cuanto al resto de los personajes, entre los menores abundan más, como ya se dijo, los masculinos que los femeninos, que desempeñan roles bastante secundarios y poco significativos.

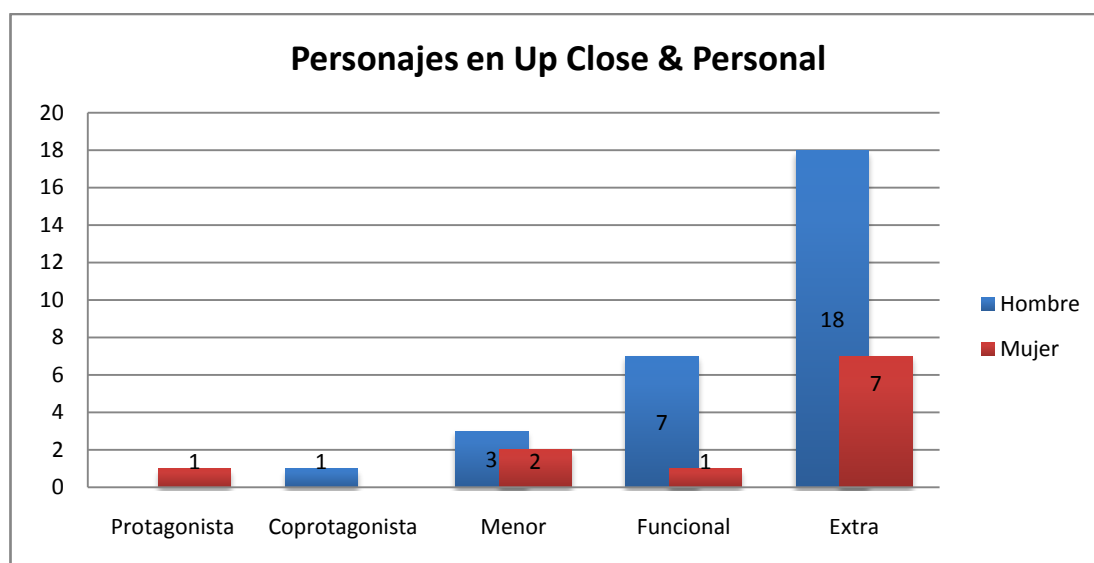


Gráfico 5-20. Personajes masculinos y femeninos en *Up Close & Personal* por tipología dramática. Fuente: elaboración propia

Al igual que *The Paper*, *Up Close & Personal* (Íntimo y Personal), (Jon Avnet, 1996), pone en escena a un elevado número de personaje. Son en total cuarenta periodistas, de los cuales el 72,50% ($n=29$) son hombres y el 27,50% ($n=11$) mujeres. El protagonismo recae en un personaje femenino –Tally Atwater (Michelle Pfeiffer)–, acompañado por un personaje masculino que, como se verá, desempeña el papel de mentor, amante y guía de ella –Warren Justice (Robert Redford). En cuanto al resto, predominan de manera sustancial los hombres sobre las mujeres. Así, la proporción entre los personajes menores es de un 60% ($n= 3$)/40%

($n=2$) de hombres y mujeres, respectivamente y entre los funcionales la representación femenina desciende hasta un 12,50% ($n=1$) mientras que la masculina es del 87,50% ($n=7$). Algo similar sucede con los extras, una categoría dramática en la que el 72,00% ($n=18$) de los personajes son hombres, frente a un 28,00% ($n=7$) de mujeres. Estas cifras reflejan que, a pesar del protagonismo femenino, la cinta retrata un universo profesional masculino, en el que los hombres son los que toman las decisiones –todos los puestos de autoridad están ocupados por ellos– y modelan a las mujeres a su voluntad –como ocurre con la pareja protagonista–, mientras que la principal aportación de ellas a la profesión (de acuerdo al menos con los tres personajes femeninos más destacados) está relacionada con su físico.

Destaca al respecto la preocupación de Marcia McGrath (Stockard Channing) por su edad y la rivalidad que se genera entre ella y Tally Atwater debido a que la segunda es más joven, y por ende más atractiva, que ella.⁴⁰⁸ Ni un solo personaje masculino hace comentarios de este estilo que, sin embargo, son similares a los proferidos por Joanna Kennelly (Kate Nelligan), si bien en este caso se centran más en lo personal que en lo profesional. Joanna es la ex mujer de Warren (la segunda, puesto que él ya estaba divorciado) y, al igual que Marcia, ya ha cumplido los 40, un dato que protagoniza casi todas sus intervenciones en el filme. Así, en una conversación con Warren, Joanna asume que su atractivo físico ya no es el que era, mientras que de dicha conversación (y en general de todo el filme) se deduce con claridad que para él cumplir años no tiene el mismo coste, no ya sólo en lo profesional sino también en lo que a las relaciones personales respecta:

Warren: You still got a nice ass.

Joanna: But it's not this year's ass, is it? Not even last year's. I am seven years and three dozen asses back. The next time I see you it'll be four dozen.⁴⁰⁹ (*Up Close & Personal*, 00:48:23 a 00:48:39)

El personaje de Tally Atwater también se analiza con más detalle en el capítulo siguiente (ver página 382), pero cabe adelantar que su aspecto físico constituye uno de los elementos fundamentales dentro de su representación en el filme. A diferencia de los otros dos personajes, Tally no está preocupada por la edad pero sólo porque todavía es joven. En realidad, los otros dos personajes femeninos actúan a modo de recordatorio de que la ascensión que contemplan los espectadores tiene fecha de caducidad, estableciendo un paralelismo entre ella y Marcia en lo profesional y con Joanna en lo personal.

A diferencia de ellas, los personajes masculinos no tienen el más mínimo problema ni con su edad ni con su aspecto. El protagonista masculino se acerca a los sesenta años, a pesar de lo cual vive un buen momento profesional (queda claro que sus dificultades en ese ámbito proceden, en todo caso, de su negativa a plegarse y a aceptar imposiciones por parte de sus jefes, pero siempre encuentra salidas airoas como irse de corresponsal a Panamá a descubrir en exclusiva un asunto turbio o dirigir los servicios informativos de una emisora de televisión

⁴⁰⁸ Ver página 246.

⁴⁰⁹ **Warren:** Todavía tienes un culo bonito.

Joanna: Pero no es el culo de este año, ¿a qué no? Ni siquiera el del año pasado. Me he quedado siete años y tres docenas de culos atrás. La próxima vez que te vea serán cuatro docenas. (*Up Close & Personal*, 00:48:23 a 00:48:39)

en Miami) y, sobre todo, en lo personal, gracias a su relación con la joven y atractiva Tally, en el que se convierte en su tercer matrimonio y, por tanto, en su tercera oportunidad sentimental, mientras que en el caso de su ex Joanna, unos quince años más joven que él, no se ve ningún indicio de que vaya a rehacer su vida en este aspecto.

Los restantes personajes masculinos destacados tienen al menos la misma edad que las dos mujeres “mayores” del filme. Así, el director de la cadena de Miami, Dan Duarte (Miguel Sandóval) tiene unos 45 años, mientras que el responsable de los informativos en Filadelfia, John Merino (James Rebhorn) –que es el que bromea sobre la veteranía de Marcia– tiene 48 pero aparenta alguno más. Incluso un profesional que también vive de su imagen, el presentador de informativos Rob Sullivan (Scott Bryce), se aproxima, con sus 38 años, a los personajes femeninos citados, sin que en ningún momento este dato parezca preocuparle.

Por otra parte, como ya se ha dicho y se evidencia también en el sucinto repaso anterior, todos los cargos de responsabilidad o de toma de decisiones están en manos de hombres, mientras que las mujeres, en clara minoría, aparecen sólo en puestos de trabajo en los que el aspecto físico es fundamental, ya sea presentando informativos o trabajando como reporteras, pero siempre en pantalla. Por último, también en los cargos con un componente técnico (realizadores, operadores de cámara, etc.) dominan de manera absoluta los personajes masculinos.

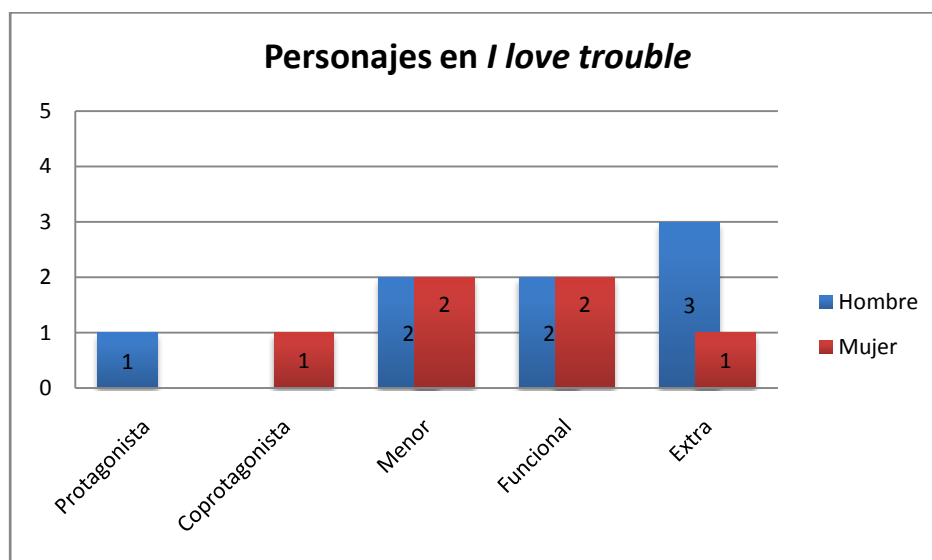


Gráfico 5-21. Personajes masculinos y femeninos en *I Love Trouble* por tipología dramática. Fuente: elaboración propia

La última película de este grupo, *I love trouble*, es una comedia romántica que homenajea a las películas clásicas de periodistas de los años 30 y 40. Así, la protagonista –un personaje femenino, Sabrina Peterson (Julia Roberts)– constituye una actualización de la *sob sister* y en esa clave se analiza en el capítulo siguiente (ver página 402). Como solía ocurrir en muchas de las películas en que se inspira, la trama se centra en un conflicto romántico entre dos periodistas que compiten por la misma historia. El escaso retrato del universo profesional de ambos no tiene otro objetivo que servir de telón de fondo a la historia romántica. Al igual también que en las películas de los años 30 y 40, el personaje femenino, disfrazado de periodista fría y ambiciosa, oculta en realidad a una mujer deseosa de encontrar a la pareja de sus sueños. Por lo

demás, los escasos personajes de periodistas mostrados en el filme exhiben un equilibrio bastante paritario en lo cuantitativo, si bien los cargos de responsabilidad (redactores jefe, directores, etc.) están en manos de hombres.

5.5.3 Películas sobre los medios como manipuladores de la realidad

El último grupo de películas analizadas, integrado tan sólo por dos títulos, se centra en los filmes cuyo tema principal es el retrato de los medios de comunicación como manipuladores de la realidad. Ya se dijo en el capítulo correspondiente que, por no tener periodistas entre sus personajes, quedaban fuera de este apartado algunos de los títulos claves al respecto de la década como, por ejemplo, *Wag the dog* (Cortina de humo), (Barry Levinson, 1997), *The Truman Show* (El show de Truman), (Peter Weir, 1998) o *Quiz Show* (Robert Redford, 1994).

En cuanto a los dos títulos sí incluidos, *Hero* y *Mad City*, el protagonismo periodístico de ambos filmes se reparte al 50%: en una de las películas el periodista protagonista es un hombre y en la otra una mujer. Sin embargo esta afirmación también requiere matices. Mientras que en el caso del protagonista de *Mad City*, Max Brackett (Dustin Hoffman), queda claro que asume sin cuestión el protagonismo principal del filme, Gale Gailey (Geena Davis) lo comparte en *Hero* con el ladrón Bernie Laplante (también interpretado por Dustin Hoffman) y con el vagabundo y falso héroe John Bubber (Andy García). El personaje de Gale Gailey será analizado con más detalle en el capítulo siguiente, dentro del epígrafe dedicado a las *sob sister* de los 90 (ver página 406) ya que constituye una revisión del estereotipo clásico, en el que la periodista –una mujer en un mundo de hombres– trata de adoptar la manera de actuar de éstos y de ahogar su “lado femenino”, que tarde o temprano termina por salir a la luz.

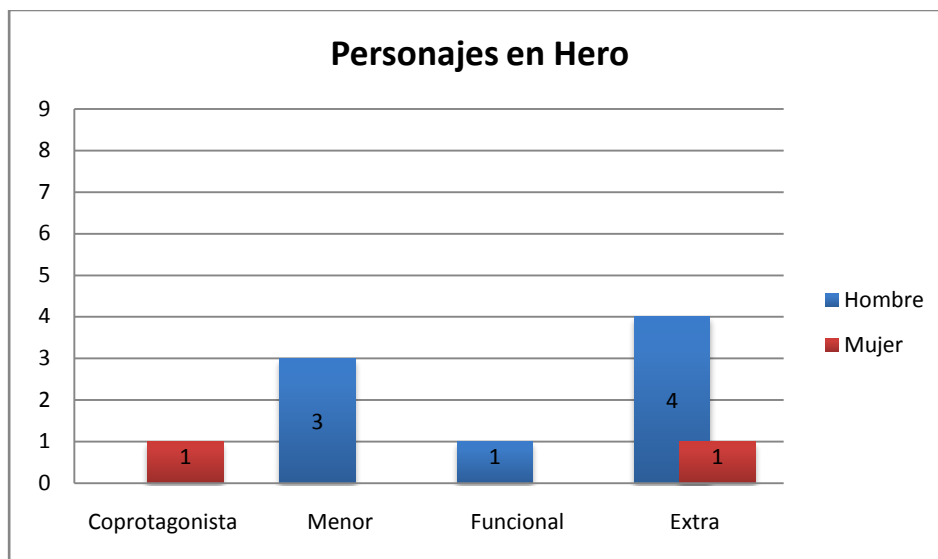


Gráfico 5-22. Personajes masculinos y femeninos en *Hero* por tipología dramática. Fuente: elaboración propia

Que el entorno profesional de Gailey es masculino se puede corroborar examinando el gráfico superior, en el que se comprueba que de los diez periodistas que aparecen en la película sólo dos son mujeres (20%). Tanto los jefes de Gailey como el operador de cámara que la acompaña, así como los demás periodistas que aparecen en el filme, son hombres, confirmando

la impresión de que Gailey es una excepción dentro del ámbito periodístico en que se mueve (que es, en este caso, el televisivo).

También *Mad City* ofrece un panorama bastante masculinizado en relación con la televisión. El 72,73% ($n=16$) de sus personajes son hombres, frente al 27,27% ($n=6$) de mujeres. El femenino más destacado es la novata Laurie Callahan (Mia Kirshner), que entra de lleno en la categoría de la periodista ambiciosa sin escrúpulos y que sirve para reforzar la tesis de que, metidas en la misma guerra, las mujeres son peores que los hombres. Así, Callahan se presenta como una joven cándida e inocente, ansiosa de aprender, para, en apenas 24 horas, haber interiorizado hasta tal punto las enseñanzas inescrupulosas de Brackett que supera a su maestro.

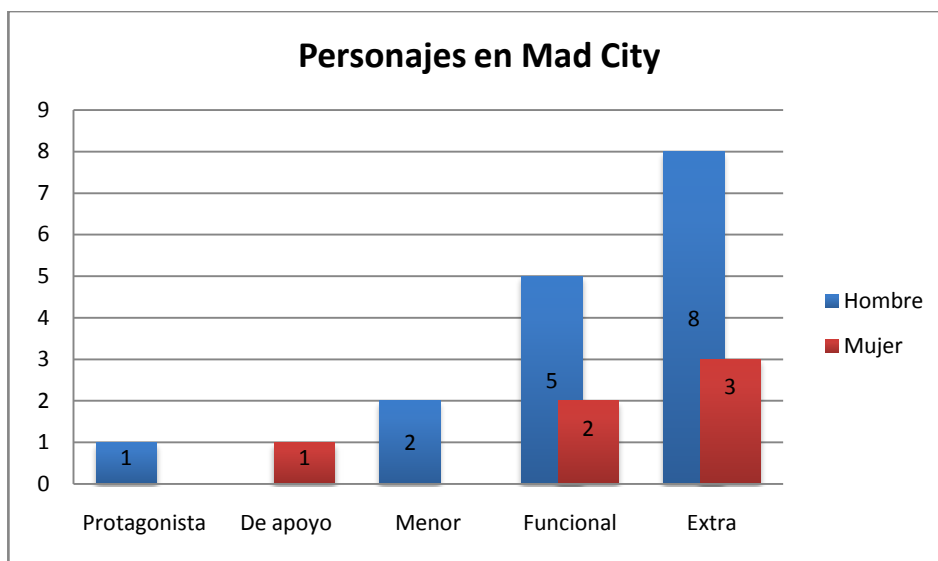


Gráfico 5-23. Personajes masculinos y femeninos en *Mad City* por tipología dramática. Fuente: elaboración propia

En el primer capítulo ya se comentó que una de las primeras lecciones de Brackett a Laurie tiene que ver con la particular versión del periodista veterano sobre la necesidad de decidir entre formar parte de la noticia o limitarse a cubrirla.⁴¹⁰ Brackett, que no tiene el más mínimo reparo en manipular la historia en la que están trabajando a su antojo para hacerla más interesante y garantizarse la exclusividad sobre la misma, amonesta sin embargo a la joven por haber abandonado la cámara para acudir en auxilio del guarda de seguridad herido.

En las horas siguientes, sin que quede demasiado claro cómo y por qué, Laurie asciende de operadora de cámara a reportera y, como tal, realiza una serie de entrevistas cuyo objetivo es dar la mejor imagen posible del guarda Sam Baily (John Travolta). Desde la selección de los entrevistados a la elección, en la sala de montaje, de los cortes que lo muestran desde una perspectiva más favorable, el filme revela lo fácil que es presentar como objetiva una información tendenciosa. Por si no hubiera quedado lo bastante claro, más adelante el compañero y viejo enemigo de Brackett, Kevin Hollander (Alan Alda), utilizará el mismo material para presentar un retrato desfavorable del protagonista de la noticia, contando para ello con el auxilio de Laurie, que en unas décimas de segundo decide poner su lealtad al servicio de un nuevo jefe al calibrar que éste le ofrece más posibilidades de futuro.

⁴¹⁰ Ver página 95.

La culminación de esta evolución del personaje femenino tiene lugar cuando, al final de la película, ya convertida en una reportera, aparece vestida de rojo en un paraje bastante apocalíptico (Bailey acaba de suicidarse haciendo explotar la dinamita que llevaba consigo, lo que origina fuego, humo y cristales esparcidos por todo el lugar), conteniendo a duras penas su emoción. Para llegar hasta Brackett, Laurie dice ser su asistente (algo a lo que poco antes ha renunciado de manera expresa, llegando incluso a traicionarlo), y se encara con él del siguiente modo.

Laurie Callahan: You'll go exclusive on this for me?
Max Brackett: Sure. Where's Sam?
Laurie Callahan: Sam? Sam is confetti. No, don't wipe that [*mientras Brackett trata de limpiarse la sangre de la cara*]. How does that make you feel?
Max Brackett: Where is he? What did you say?
Laurie Callahan: Sam's dead. It's a bigger story now. Don't wipe it. It looks good. Zoom in.
Max Brackett: We killed him.
Journalists around: Could anybody have helped him? Did he say anything? Did he give you a message for his wife? What are you feeling?
Max Brackett: You don't understand! We killed him! We killed him! We killed him. You don't understand! We killed him!⁴¹¹ (*Mad City*, 01:44:19 a 01:45:11)



Fotograma 5-12. Laurie Callahan aventaja a su maestro en el aprendizaje de la falta de escrúpulos periodísticos en *Mad City*

5.6 Resumen del capítulo

Los estereotipos cinematográficos más habituales relacionados con los periodistas en el cine de los años 90 son los del periodista frívolo y ambicioso, el jefe déspota, el periodista de “mala vida”, el completamente volcado en la profesión, el cínico sin escrúpulos y la periodista fría, implacable y ambiciosa, entre otros. Dentro de ellos existen claras diferencias en función

⁴¹¹ **Laurie Callahan:** ¿Me dirás algo en exclusiva?

Max Brackett: Claro. ¿Dónde está Sam?

Laurie Callahan: ¿Sam? Sam es confetti. No, no te limpies eso [*mientras Brackett trata de limpiarse la sangre de la cara*]. ¿Cómo te sientes?

Max Brackett: ¿Dónde está? ¿Qué has dicho?

Laurie Callahan: Sam está muerto. Es una gran historia. No te quites eso, queda bien. Enfoca.

Max Brackett: Lo hemos matado.

Journalists around: ¿Podría alguien haberle ayudado? ¿Dijo algo? ¿Te dijo algún mensaje para su mujer? ¿Cómo te sientes?

Max Brackett: ¡No lo entendéis! ¡Nosotros lo matamos! ¡Nosotros lo matamos! ¡Nosotros lo matamos! ¡No lo entendéis! ¡Lo hemos matado! (*Mad City*, 01:44:19 a 01:45:11)

del sexo del personaje. Así, todos los “jefes déspotas” detectados son varones, mientras que la gran mayoría de los que responden a los rasgos del periodista frívolo y ambicioso son mujeres. Como principal conclusión general, el análisis revela que la ambición constituye el rasgo común a los principales estereotipos relacionados con las profesionales de la información en la última década del siglo.

Los principales estereotipos relacionados sólo con personajes masculinos suelen estar vinculados a áreas de poder o decisión de las que, como ya se apuntó, las mujeres permanecen a final de siglo excluidas para el medio cinematográfico. Son el jefe déspota, el magnate malvado, el cínico sin escrúpulos y el periodista arrogante. Al mismo tiempo se percibe también la incorporación de personajes femeninos al tradicional estereotipo del periodista de mala vida, en la cual predominan los elementos caricaturescos, a diferencia de lo que ocurre con sus homólogos masculinos que aparecen casi siempre rodeados de un aura de héroes románticos. En el siguiente subepígrafe, el análisis de cómo versiona el cine de los 90 los dos estereotipos clásicos más favorables a los profesionales de la información —el corresponsal de guerra y el periodista como cruzado— revela que en el primer caso la incorporación de mujeres coincide con la aparición de un retrato más crítico y desmitificador de dichos profesionales, mientras que en el segundo los personajes femeninos son minoritarios y están influidos por los personajes masculinos que los rodean.

El capítulo se cierra con un estudio de la representación femenina en las películas en las que el periodismo constituye el tema central, que sirve para poner de manifiesto que cuanto mayor es la seriedad con la que el filme aborda el análisis de la profesión y las cuestiones básicas que la rodean, menor es el número de mujeres que intervienen en la película y menor también su protagonismo.

6 La ambición como rasgo dominante de las periodistas cinematográficas de los años 90

En el capítulo anterior se apuntó la existencia de varios estereotipos sólo femeninos y otros representados sobre todo por mujeres. El denominador común de casi todos ellos es la ambición profesional presentada como rasgo negativo. A lo largo de las siguientes páginas se detallan las características de cada uno de dichos estereotipos y se ejemplifican y analizan en profundidad a través de los personajes más destacados de las películas visionadas.

6.1 Frías e implacables (A1)

Este primer estereotipo detectado entre las mujeres periodistas del cine de los 90 suele relacionarse con personajes que desempeñan roles principales dentro del desarrollo del film y, por tanto, son tratados de forma benevolente por el guión pese a que de entrada hagan más acopio de rasgos negativos que de positivos. Se granjean, por tanto, la simpatía del espectador, que termina por entenderlos, y además rectifican sus errores o cambian de rumbo gracias a los conflictos a que se enfrentan. Sus rasgos comunes son:

- a) **Ambición profesional (Aa):** Es la característica central que identifica al grueso de las periodistas de los 90. La ambición profesional no tiene por qué correr pareja con sus capacidades reales y admite además matices según el tipo de personaje de que se trate. En el caso de este grupo, se define porque el personaje aspira a ascender dentro de su profesión y a desempeñar trabajos más relevantes o interesantes.
- b) **Frialdad (A1a):** En realidad se trata sobre todo de un rasgo que les atribuyen los demás debido a la coraza en la que se amparan, pero que suele encubrir una sensibilidad que tarde o temprano termina por aflorar. Sin embargo, es común que el resto de los personajes las consideren frías e insensibles e incluso en algún momento se lo reprochen.
- c) **Rechazo de los roles femeninos convencionales (Ab):** Ya sea explícita o implícitamente, el film pone de manifiesto el rechazo de este personaje a desempeñar los roles asignados a las mujeres en ámbitos como el doméstico, las relaciones de pareja, maternidad, etcétera.

- d) **Conflicto personal (A1b):** Pese a lo anterior, el conflicto central a que se enfrenta el personaje no es profesional sino que se desarrolla en el ámbito personal. Incluso en los casos, minoritarios, en los que lo profesional adquiere mucha importancia, la película no deja de mencionar algún problema de tipo personal que condiciona la actitud del personaje.
- e) **Escasa atención por su aspecto físico (A1c):** A pesar del atractivo de las intérpretes de estos personajes, su aspecto resulta poco cuidado o como mínimo neutro, y la puesta en escena recalca una imagen andrógina.
- f) **Prácticas profesionales poco “ortodoxas” (G):** En realidad éste no es un rasgo definitorio de este tipo de personajes sino un elemento común a casi todas las representaciones cinematográficas de periodistas, incluso las más positivas.
- g) **Reconversión del personaje: nuevo equilibrio entre lo profesional y lo personal (A1d).** La trama de los filmes que definen a este estereotipo dramático tiene en general como objetivo redimir al personaje, que se da cuenta de que los afectos son más importantes que los laureles profesionales y de que las personas están antes que el trabajo. Que un personaje cambie y se dé cuenta de que sus prioridades son erradas es un elemento común de las convenciones dramáticas; la particularidad en este caso reside en que la transformación se produce en la valoración de la importancia de la vida privada frente a la profesional o, en algún caso, en el ámbito de los valores personales.

Al menos 16 personajes de la década responden, con más o menos precisión, a los rasgos fundamentales de estereotipo, que se convierte de este modo en el segundo más extendido de la década, por detrás de la periodista “frívola y ambiciosa”. En los subepígrafes siguientes se analiza cómo se manifiestan en algunos de ellos los rasgos que antes se han enumerado como característicos. A mayores de estos personajes tratados más en profundidad, cabe destacar también a Celia Brandini (Irene Jacob) en *The Big Brass Ring* (La gran rueda del poder) (George Hickenlooper, 1998).⁴¹²

Celia da vida a una implacable periodista que tras haber sido corresponsal de la CNN trabaja ahora en una cadena de televisión por cable orientada al entretenimiento (ETC), y que se obsesiona con descubrir el misterio que se oculta en el pasado del candidato independiente Blake Pellarin (William Hurt), tras haber recibido leves pistas al respecto por parte del padre adoptivo del político. A lo largo del filme, Celia explica en varias ocasiones que la verdad es, a su juicio, el valor más importante. Lo hace cuando el candidato le reprocha estar persiguiendo

⁴¹² Esta película sí figura en la base de datos del Ministerio, de ahí que se incluya en el análisis, aunque sólo contó con 863 espectadores en cine, lo que hace suponer que se trató de algún tipo de “estreno técnico”. En Estados Unidos, tras unos prometedores primeros pasos en festivales de cine, no llegó tampoco finalmente a las salas comerciales (Axmaker 1999) y recibió algunas críticas tibias por parte de los críticos oficiales y otras más entusiastas pero, sobre todo, muchos comentarios demoledores de algunos usuarios de Internet, surgidos, en su mayoría, de las expectativas creadas porque la película está basada en un guión inacabado de Orson Welles y Oja Kodar.

el éxito a cualquier precio – “truth is most important than glory in the end. It's better company, stедier”⁴¹³ (*The Big Brass Ring*, 00:22:24)– y lo repite más adelante para justificar que no piense abandonar la historia a pesar de haberse implicado en ella hasta el punto de acostarse con el político y objeto de su información. Así, en respuesta a los intentos de él por convencerla de que la única utilidad de lo que publique será la de poner en evidencia lo cerca de la locura que alguien puede llegar a vivir⁴¹⁴ (es decir, se trata de una verdad “poco constructiva”, que no aporta nada a nadie), ella argumenta: “People needs the truth. They have a right to it even if they don't understand it”⁴¹⁵ (*The Big Brass Ring*, 01:19:22).

Cela también deja claro que ha anulado en sí misma la capacidad de amar, después de haber asistido, años antes, a la muerte del único hombre al que declara haber querido, lo que la iguala con el candidato al que investiga, que se describe como emocionalmente estéril. Cuando logra no sólo descubrir lo que oculta el candidato sino también obtener pruebas que demuestran su hallazgo, Cela decide destruirlas, haciendo de este modo imposible que la verdad pueda llegar algún día al público y revelando que su investigación ha servido para cambiar sus prioridades personales y profesionales.

6.1.1 Jenny Lerner, de *Deep Impact*: el precio de renunciar a la femineidad

Jenny Lerner (Téa Leoni), una de los protagonistas de *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), es uno de los casos que responde a todos y cada uno de los rasgos enumerados para este estereotipo cinematográfico, a los que une alguna de las características propias de la tipología A3. *Deep Impact* es una historia coral en la que es difícil establecer un protagonista claro. Ateniéndose al orden en que aparecen presentados los personajes en los títulos de crédito, el rol principal recae en el piloto espacial Spurgeon “Fish” Tanner (Robert Duvall) quien, por otra parte, se perfila como uno de los héroes del relato. Sin embargo, Jenny Lerner tiene también un protagonismo indiscutible. En primer lugar, funciona como intermediaria entre los acontecimientos (un meteorito acercándose a la Tierra cuyo impacto en la misma podría provocar la extinción de la raza humana) y los espectadores, lo que justifica su presencia a lo largo de todo el film. En segundo lugar, su arco dramático es mucho más evidente que el de ningún otro personaje y el drama personal que se desarrolla en paralelo resulta un elemento bastante central de la trama. En realidad sólo el modo en que muere, antes de que acabe la película y cediendo, por tanto, el protagonismo final al capitán Tanner y también al presidente de los Estados Unidos interpretado por Morgan Freeman, hace que no se le pueda asignar con rotundidad el rol principal.⁴¹⁶

⁴¹³ “La verdad es más importante que la gloria al final. Es mejor compañía, más estable” (*The Big Brass Ring*, 00:22:24).

⁴¹⁴ La periodista ha descubierto que el candidato permitió que su hermano, un joven bastante problemático de gran parecido físico con él, fuese en su lugar a Vietnam, donde se supone que murió, aunque finalmente se descubrirá que sigue vivo aunque, eso sí, en una silla de ruedas y completamente acabado.

⁴¹⁵ “La gente necesita la verdad. Tienen derecho a ella, incluso si no la entienden” (*The Big Brass Ring*, 01:19:22).

⁴¹⁶ Estas puntualizaciones sobre el rol dramático que desempeña el personaje pueden parecer baladíes, pero no lo son en absoluto. Una de las características que se ha detectado a lo largo de este estudio, aunque ha quedado sin analizar en profundidad y se apunta por tanto como posible campo de investigación para el futuro, es que el protagonismo de los personajes femeninos es mucho más escurridizo y menos claro que el de los masculinos. Puede ser, como ocurre en este caso, que una mujer cargue con la mayor parte del peso dramáti-

Volviendo al personaje de Lerner, la primera vez que aparece es alrededor del minuto 6, en un escenario que se muestra en varias ocasiones a lo largo de la película. Se trata de la Mesa de Redacción de los informativos de la MSNBC, a la que el espectador se acerca mediante la sucesión de un par de planos bastante metafóricos: en primer lugar, una voz *en off* sobre negro empieza a leer “otra noticia”. Se trata de un presentador de informativos cuyo busto aparece a continuación mediante un recorrido por varios aparatos de televisión, desde los que la cámara desciende para mostrar a esos mismos presentadores mientras hacen su trabajo en directo desde el plató de informativos. Éste es un recurso habitual en las películas que tratan sobre el medio televisivo, en las que es frecuente que la primera aparición del personaje se produzca a través de una pantalla, el objetivo de una cámara, etcétera, para, casi de inmediato, trasladarse a su *alter ego* en el “mundo real”. Son varias las ideas que descansan tras este lugar común cinematográfico. En primer lugar, se resalta con él la idea de la mediación inherente a la comunicación de masas. Pero, además, al mostrar al presentador *in situ* la película afirma, por una parte, que el mundo que vemos y conocemos a través de la televisión tiene una existencia paralela en la vida real y, sobre todo, que lo que ella refleja es esa realidad, en la que el filme se sitúa rompiendo de este modo la distancia que el espectador pueda establecer con respecto al relato.⁴¹⁷

Un corte lleva ante el director de los informativos que, en chaleco, mangas de camisa y con las gafas en la punta de la nariz, hace unos comentarios irónicos sobre un tema de actualidad que emparentan a este personaje con los viejos periodistas cinematográficos, sobre todo con la figura del jefe despota (ver 5.2.1, página 306). Sin embargo, la puesta en escena revela ya algunos cambios. En primer lugar, este veterano periodista tiene a su espalda varias pantallas de televisión. En segundo, el contraplano muestra un grupo de profesionales paritario (de los seis jefes de sección dos son mujeres pero dos de los hombres no hablan en ningún momento, lo que les da más protagonismo a ellas), en un entorno amplio, limpio y libre de humo de tabaco (ninguno de los periodistas que aparece en el film fuma) donde beben botellines de agua mineral y café en vasos de cartón. Algún teléfono móvil, grabadoras y papeles (pocos) completan el *attrezzo*.

Sentados en la mesa central se encuentran los jefes de sección. En segundo término, se sabrá más adelante, algunos de sus reporteros, que asisten a la reunión es de suponer que sin demasiada voz en la misma, a tenor de la cara de sorpresa con la que el jefe recibe la interrupción de Jenny Lerner (Tea Leoni), cuando ésta matiza la información que poseen sus jefes sobre los motivos de la dimisión del secretario del Tesoro. Para ello aporta nuevos datos que ha obtenido de una manera no demasiado encomiable, aprovechando el interés que despierta en

co pero que, sin embargo, ceda el protagonismo final a personajes masculinos. También es habitual que el protagonismo del personaje femenino sea compartido, algo que es propio, por ejemplo, de las comedias románticas, películas que plantean el tema de la guerra de los sexos, etcétera.

⁴¹⁷ Al respecto puede consultarse el artículo “Técnica y estética cinematográficas. El lenguaje de la mentira” (Barba 2007) en el que el autor reflexiona sobre la relación entre cine y realidad. Sobre lo aquí comentado pone de ejemplo la escena inicial de *La nuit américaine* (La noche americana), (François Truffaut, 1973), en la que se muestra una situación cotidiana de una calle parisina en la que, de pronto, un hombre abofetea a otro para, a continuación, hacer ver que se trataba “en realidad” del rodaje de una película. “A partir de ahora hemos eliminado toda reserva posible. Todo lo que veamos tendrá sensación de real, porque al descubrirnos el pastel nos hemos colocado en una posición privilegiada, por encima de toda duda. Cualquier cosa que les ocurra ahora a los personajes que participan de ese rodaje será dada por buena, por auténtica” (Barba 2007, 145).

uno de los integrantes de dicho departamento (casado y con tres hijos) para “invitarle a desayunar” y sonsacarle dicha información. El personaje de Jenny se perfila pues de forma inmediata con unos rasgos que el espectador reconoce con facilidad: se trata de una reportera con pocos escrúpulos a la hora de obtener información y dispuesta a saltarse la jerarquía laboral con tal de hacerse notar. Lo que pretende, tal y como verbaliza muy pronto, es convertirse en presentadora de informativos y queda claro que está dispuesta a hacer lo que sea necesario para conseguirlo.

Quedan así ya definidos desde el principio al menos dos de los rasgos base de este tipo de personaje: la ambición y las prácticas profesionales “poco ortodoxas” (Aa /G). Lo que distingue la actitud laboral no demasiado encomiable de Lerner de la abiertamente abominable de los personajes de las categorías A2 y A3 es su escasa consciencia ante la ética (o falta de ella) de sus prácticas profesionales. Tampoco el filme hace hincapié en si dichas tácticas son reprobables o no, sino que se limita a exponerlas como parte de la argumentación de que Lerner pondrá en juego cualquier método con tal de conseguir un ascenso profesional.



Fotograma 6-1. Jenny Lerner usa durante todo el film un collar de perlas que constituye el elemento más femenino de su vestuario, en el que predominan los colores claros y neutros

Su jefa, por otra parte, no parece demasiado dispuesta a facilitarle las cosas. Del breve diálogo que mantienen al respecto se deduce que llegar a dónde está ha sido una tarea dura para Beth Stanley (Laura Innes) y que en justa correspondencia no piensa ponérselo fácil a su subordinada. Si bien ésta es la figura femenina más poderosa en el entorno profesional de Lerner, así como su jefa inmediata, hay que indicar también que no se trata de alguien con verdadera autoridad en la empresa, sino tan sólo de un mando intermedio que, por otra parte, es la última en enterarse de que su hasta entonces subordinada va a cubrir en primera fila la información presidencial a la que ella se ha aferrado con energía en sus breves apariciones en el filme. Por otra parte, aunque no se llega a verbalizar que haya una relación entre las dificultades laborales antes referidas y el hecho de ser mujer, sí se plantea, de forma colateral, el tema de la conciliación entre la vida profesional de las periodistas y la vida familiar, ya que se ve cómo en medio de su jornada de trabajo Beth recoge a su hija de una guardería habilitada dentro de la propia empresa. En un par de ocasiones más se las verá a ambas en el lugar de trabajo de la madre y será la pequeña la que motivará que Jenny se auto-inmole al cederles a ambas su asiento en un helicóptero, en un gesto cargado de connotaciones simbólicas.

La relación de los personajes femeninos fuertes y ambiciosos con la maternidad es una cuestión que se plantea en algunos de los filmes analizados, si bien la mayoría prescinde de abordar el asunto. Aunque en este caso no se aborda de manera expresa, el sacrificio final de la protagonista resulta revelador. En efecto, las periodistas ambiciosas que quieren triunfar a toda costa en su profesión lo hacen sacrificando la maternidad o incluso renegando de ella (Ab, **rechazo de roles femeninos convencionales**). Jenny Lerner, de hecho, se convierte por fin en un personaje positivo cuando cambia su implacable ambición anterior por la capacidad de sa-

crificio que, como decíamos, se ejerce a favor de una madre y su hija. Pero esta metamorfosis tendrá lugar más adelante, ya que durante la primera parte del film Lerner se perfila como un personaje determinado por una ambición profesional que hace que el espectador la perciba como fría.

Su caracterización física refuerza esta idea. Lerner, a pesar de su evidente atractivo,⁴¹⁸ se presenta como un personaje distante y aséptico. Los tonos predominantes en su vestuario, por lo demás muy discreto, son los blancos y crudos, grises o azules oscuros. Sólo utilizará un color tan intenso y pasional como el rojo, muy recurrente por otra parte en las reporteras televisivas de cine, en el momento de dirigirse triunfante a la rueda de prensa en la que se ha asegurado su tan ansiada promoción profesional. El vestuario de Lerner, en suma, no busca resaltar su físico sino que mediante su sobriedad la iguala con personajes masculinos similares (**A1c, escasa atención por su aspecto físico**).

Las vicisitudes en el ámbito privado del personaje y los motivos más o menos profundos que justifican su manera de actuar aparecen ya en su segunda secuencia, que muestra una conversación con su madre. Durante la misma, ésta le cuenta la boda de su padre con otra mujer, a la que la hija no ha asistido. La madre de Jenny es el único personaje de la película que fuma y bebe (no queda claro si la hija la acompaña o no: la botella que hay ante su copa parece ser de agua); es también un personaje al que desde el primer momento se muestra como herido y vulnerable. Al conocerla se comprende que la hija se ha construido una coraza porque que no está dispuesta a dejarse lastimar como ella (**A1a, frialdad**). La dureza con la que en una escena posterior tratará a su padre y a la nueva mujer de éste resulta comprensible en el marco del afecto distante que se permite mostrar a su progenitora. Sin embargo, como parte de su “reconversión” final (**A1d, reequilibrio de lo personal y lo profesional**), Jenny acudirá al lado de su padre para enfrentar la muerte con él, en un reencuentro planteado en positivo. La relación con el padre y el suicidio de la madre constituyen el eje central del arco dramático del personaje y aunque su participación en la película se justifica por su actividad profesional, su conflicto principal se desarrolla en el ámbito personal, lo que nos aporta el séptimo y último de los rasgos básicos (**A1b, conflicto personal**).

En cuanto al ejercicio profesional, a lo ya dicho se suma el modo en que la primera parte del filme la muestra como una especie de perro de presa. Lerner ha encontrado una pista y la sigue hasta las últimas consecuencias, hasta el punto de que Allan Rittenhouse (James Cromwell), el recién dimitido secretario del Tesoro, y al que acorralla ante su hija pequeña, llega a verbalizar lo siguiente: “I know you're just a reporter, but you used to be a person, right?”⁴¹⁹ (*Deep Impact*, 00:14:29). Así, el filme plantea la falta de humanidad de los profesionales de la

⁴¹⁸ De un listado de 127 actrices incluidas en la web *The Movie Times* dentro del ranking de filmes de los 90 por cifras taquilla, Téa Leoni ocupa el puesto número 17 por su participación en papeles principales en doce de los filmes más taquilleros de la época. Su atractivo físico aparece refrendado en el *ranking* global de actrices, elaborado a partir de los votos de los usuarios, en el que ocupa el puesto 85 dentro de la valoración global y el 87 en la clasificación por atractivo físico. Todas las actrices que interpretan a periodistas de televisión ocupan un lugar muy destacado en dicho *ranking* (*The Movie Times* 1996—). La revista digital *AskMen* le concede, a su vez, una muy destacable puntuación de 84 sobre 100 en el apartado de erotismo, resaltando la cualidad musculada de la belleza de Leoni y la longitud de sus piernas (*AskMen.com* s.f.).

⁴¹⁹ “Sé que no eres más que una reportera, pero antes fuiste un ser humano ¿no?” (*Deep Impact*, 00:14:29).

información, dispuestos a cualquier cosa por conseguir una noticia o, tal y como plantea este filme, por el éxito profesional (**Aa, ambición profesional/A1a, frialdad**).

Más adelante la reportera recibirá un nuevo reproche, en este caso por no anteponer la seguridad nacional a la información. La película coincide en esencia con esta tesis al apoyar la idea de que ocultar datos al público u ofrecérselos dosificados es positivo siempre que ayude a mantener la tranquilidad y la estabilidad del país. El tema se plantea por primera vez cuando Lerner es secuestrada por un pequeño grupo del FBI debido a su peligrosa aproximación a una información crucial. La conversación no discurre en términos demasiado amistosos hasta que hace acto de presencia el propio presidente de los Estados Unidos, Tom Beck, interpretado por Morgan Freeman. Cuando llega, uno de los miembros de su equipo, Morton Entrekin (O'Neal Compton) le resume la conversación previa del siguiente modo: "Ms Lerner was just expressing her lack of enthusiasm for matters of national security where journalistic competitiveness is at stake"⁴²⁰ (*Deep Impact*, 1998, 00:17:40,600).

Los primeros argumentos de Lerner como respuesta, orientados en función de su consideración de que la verdad es en el fondo lo más importante para la seguridad nacional (que constituye el objetivo supremo e indiscutible para todos los personajes), quedan en breve desmentidos por su disposición a pactar en beneficio de su carrera profesional. Lerner acepta retener la información de que se supone que dispone (en realidad sólo se ha aproximado a ella por casualidad) a cambio de la posibilidad de asistir en un lugar destacado a la rueda de prensa que dará el presidente sobre el particular y poder hacer la primera pregunta. Trata de forzar todavía más con la intención de conseguir la exclusiva, pero el presidente Beck la amenaza de forma velada y argumenta que, en todo caso, su oferta constituye un avance profesional para ella, lo cual parece ser más que suficiente.

En efecto, la prerrogativa concedida por el presidente hace que la reportera se salga con la suya y consiga presentar no el informativo del sábado, como era su pretensión inicial, sino el programa de más audiencia de toda la historia de la televisión: un especial en el que se informa sobre la actividad de la nave Mesiah, enviada para destruir el asteroide y evitar así una colisión con la Tierra que supondría la extinción de los seres humanos. El fracaso de la misión hace que el informativo se convierta en algo todavía más trascendente de lo que parecía ser en un primer momento: Jenny Lerner será la encargada de notificar a todos los habitantes de los Estados Unidos las medidas adoptadas por el Gobierno para la evacuación del país. Un éxito profesional que se ve empañado por el dramatismo de la situación y, por si esto fuera poco, por el posterior suicidio de su madre.

Estos acontecimientos harán que la ambiciosa, dura y distante periodista deje paso al ser humano y, así, en la última parte de la película protagonizará un gesto heroico que reconciliará al público con su personaje:⁴²¹ renuncia a su puesto en el helicóptero para permitir que Beth y su hija ocupen su lugar. Tras ese gesto va a reunirse con su padre, que ha decidido esperar la gran ola generada por el primer impacto en su casa de la playa. Allí ambos se reconcilian (él ha

⁴²⁰ "La señorita Lerner manifestaba su falta de entusiasmo por la seguridad nacional cuando la competitividad periodística está en juego" (*Deep Impact*, 1998, 00:17:40,600).

⁴²¹ Todos los rasgos negativos enumerados son criticados en el film, pero la visión global del personaje es en conjunto mucho más positiva que negativa.

sido abandonado a su suerte, por otra parte, por su segunda esposa), de forma coherente con el mensaje del filme, para el que la institución familiar y la seguridad nacional se alzan como valores prioritarios. Queda así cumplido, por tanto, un rasgo al que ya se hizo referencia en varias ocasiones: Jenny Lerner mejora como persona no porque modifique sus prácticas profesionales, sobre las que apenas se reflexiona en el filme, sino porque es capaz de sacrificarse, perdonar y dejar que los afectos se abran paso quebrando la dura coraza de la profesional implacable (**A1d**, **reequilibrio de lo personal y lo profesional**).

6.1.2 Ellen Gulden, de *One True Thing* Selena St. George, de *Dolores Clairborne*: las periodistas y sus madres

Si en el caso de Jenny Lerner (Tea Leoni) la relación con su madre constituía un elemento muy importante en la trama –ya que, entre otras razones, servía para explicar muchos aspectos de fondo del carácter del personaje y, por otra parte, porque el vínculo materno-filial se convertía también en la justificación de su inmólación final– en otras dos películas de la década –*One True Thing* (Cosas que importan) (Carl Franklin, 1998) y *Dolores Clairborne* (Eclipse Total), (Taylor Hackford, 1995)– el conflicto entre una periodista y su progenitora se convierte en el eje casi exclusivo, y desde luego central, de la cinta.

Tal es el caso del melodrama *One True Thing*, cuya protagonista es Ellen Gulden (Renée Zellweger), que comparte los papeles principales con Meryl Streep, que da vida a su madre, Kate, y William Hurt interpretando a su padre, el profesor de literatura George Gulden. Ellen encaja tan a la perfección en el estereotipo de **periodista fría y ambiciosa (Aa/A1a)** que casi al principio de la película es descrita de manera expresa como tal, en el curso de una entrevista/interrogatorio con el fiscal del distrito (James Eckhouse) que sirve como hilo conductor del largometraje:

District attorney: Some people in town are describing you as cold and insensitive. Ambition is Ellen Gulden's religion. She's condescending. She's remote, whatever.

Ellen Gulden: Well, I was ambitious. I still am. My father taught me to work very hard at everything I do, and I always have.⁴²² (*One True Thing*, 00:04:49)

A lo largo de la película se muestra que Ellen ha convertido en una auténtica religión las enseñanzas de su padre, entre las que se halla “aspirar como mínimo a la excelencia”. El amor y la admiración que siente por él motivan la fría y compleja relación que mantiene con su madre, entre otras cosas porque siente celos de ella: asiste con gesto hosco a las muestras de cariño entre sus progenitores, cuando no abandona la habitación, y, en general, está claro que le desagrada ser testigo del afecto entre ambos. Pero, además, la madre representa un mundo muy distinto del que encarna el padre y queda claro que ella siente más admiración y respeto por el segundo que por el primero.

La primera secuencia del filme consiste en un *flashback* que sirve para presentar las relaciones entre este triángulo de personajes: el padre conduce el coche familiar mientras, al

⁴²² **Fiscal del distrito:** Hay gente en el pueblo que te considera fría e insensible. La ambición es la religión de Ellen Gulden. Es condescendiente, es totalmente distante.

Ellen Gulden. Sí, era ambiciosa. Y lo sigo siendo. Mi padre me enseñó a esforzarme mucho en todo lo que hago. (*One True Thing*, 00:04:49)

mismo tiempo, lee en voz alta un artículo del periódico sobre un profesor de Harvard que acaba de fallecer. Poco después la madre, que está calcetando, llama la atención de la niña sobre unas vaquitas que pastan cerca de la carretera. La pequeña Ellen le contesta con un cortante “estoy leyendo”, seguido de la corrección: “y no son vaquitas, son terneros”, que da una idea clara de cómo van a ser en el futuro las relaciones entre ambas.

Kate Gulden representa todas las cualidades de la buena madre de familia y ama de casa norteamericana. Es una excelente cocinera, prepara grandes fiestas sorpresa para su marido, pertenece a un club de mujeres autodenominadas “minnies” que participan en todo tipo de actividades de corte benéfico y social (concursos de decoración de árboles navideños, organización de ferias benéficas, etcétera) y vive su vida dedicada a satisfacer las necesidades de los demás (por ejemplo, estando ya muy enferma, sigue yendo a buscar una vez a la semana a una amiga que acaba de divorciarse para que ésta disfrute de un buen rato y recupere la alegría). Además, sólo empezará a quejarse cuando el dolor sea insoportable, pero antes tratará de mantener el buen humor para hacerles la vida más fácil a los que la rodean.

Frente a las habilidades maternas, desde su posición de intelectual, Ellen manifiesta un claro rechazo a todo lo que ella representa, tanto de palabra como a través de sus acciones (**Ab, rechazo de roles femeninos convencionales**). En primer lugar, muestra un total desconocimiento de cómo realizar tareas domésticas, que está claro que considera que no son cosa suya. Así, la primera vez que llega a casa de sus padres con motivo de la fiesta sorpresa que la madre le organiza al padre por su cumpleaños, trata de ayudar cortando el pan pero acabará por cortarse un dedo (00:10:00). Desde el modo en que maneja el cuchillo (primero uno que no sirve para cortar pan, después el que le proporciona su madre) a la falta de atención que presta a lo que está haciendo, más pendiente de saber si su padre ha leído su artículo y qué opina de él, queda claro que entre sus habilidades e intereses no figura dicha actividad doméstica.

De una manera más sutil,⁴²³ alrededor del minuto 18 un plano general la muestra en primer término leyendo una revista sentada en el sofá, al tiempo que al fondo su amiga y su hermano ayudan a recoger los platos. El desastre que monta en la cocina cuando prepara la comida para su madre y sus amigas (00:31:00) es sólo un refuerzo cómico, que da cierto respiro a la trama dramática, de algo que el espectador ya tiene claro: Ellen no tiene ni idea de cómo llevar una casa y frente a su eficiente y laboriosa madre es una completa inútil, al menos en ese terreno.

Claro que se trata de un ámbito que Ellen desprecia. El guión deja claro que no se trata de un rechazo personal puntual que pudiera estar motivado por los celos antes mencionados, sino que hace referencia a una actitud más generalizada. Lo dice a través de su madre, quien se queja del desprecio de las mujeres intelectuales hacia aquellas que han decidido dedicar su vida a sus familias.

Kate: I hate what Jane Austen does in this book too.

⁴²³ La “sutileza” viene dada no por el contenido de la acción descrita, sino porque la atención del espectador se dirige en esta escena a los personajes de Kate y George. Lo que hacen Ellen, su hermano y su amiga sucede en un segundo plano (no físico, sino perceptual) y por ello es fácil que pase desapercibido, al menos de forma consciente, para el espectador.

Ellen: What? What?⁴²⁴

Kate: Well, she... The way she makes Jane, the sweet and domestic one, the good one. She makes her second fiddle to Elizabeth... the one who's the outspoken and smart one. They do it at the college too... women professors. They say, "Oh, you keep house. That's terribly interesting."

Ellen: Yeah, but I don't see...

Kate: There's another book that does that. *Little Women*. Yes, the writer's sister, um, she puts her in opposition to the other one that has babies.

Ellen: But, what...

Kate: Meg.⁴²⁵ (*One True Thing*, 00:36:11 a 00:36:46)

La película está encaminada, entre otras cosas, a evidenciar que la elección vital de la madre es mucho más enriquecedora e interesante de lo que la hija cree desde su visión inicial en blanco y negro (**A1b, conflicto personal-A1d, reequilibrio de lo personal y lo profesional**). Ello será posible a través del fortalecimiento de la relación entre ambas a raíz de la enfermedad, por una parte, y, por otra, al “desenmascaramiento” progresivo del padre, que revela ser un ídolo con pies de barro. Tras la muerte de la madre y su valoración de los roles femeninos más tradicionales, Ellen retoma su vida y a su trabajo en un medio de comunicación tal y como era antes, de modo que uno de los significados implícitos⁴²⁶ de la película sería, en esencia, que desarrollar una carrera profesional no implica asumir los roles masculinos o, al menos, no los peores. Ellen niña rechaza la imagen de mujer tradicional que representa su madre e idealiza todas las actitudes paternas, asumiéndolas para sí, sin darse cuenta, hasta que ya es adulta, de que él es en realidad fatuo, vacío y egoísta.

En el desenmascaramiento del padre un primer punto interesante es su actitud machista, que plantea una importante contradicción a la protagonista. Cuando se descubre que Kate tiene un cáncer, George Gulden fuerza a Ellen a dejar su trabajo en Nueva York y volver a casa para echar una mano. Aunque ella trata de buscar soluciones alternativas, alegando que se halla en un momento crucial de su carrera y que un abandono entonces puede suponer el fin de muchas de sus expectativas profesionales, todas sus propuestas, entre las que figura buscar una enfermera o que el padre se coja un año sabático en la Universidad, son descartadas tajante e imperativamente por éste. La magnitud de su egoísmo se hace evidente: años antes, tal y como le recuerda Ellen, no tuvo problema en abandonar su trabajo en Harvard durante todo un curso para escribir su gran novela, todavía inacabada, pero ahora que su familia le necesita no está dispuesto a aparcarse sus clases (ni a sus jóvenes amantes) sin importarle que ello fuerce a su hija

⁴²⁴ La doble interrogación por parte de Ellen es el modo (reiterado en numerosas ocasiones) en que la película refleja que ésta está sumida en sus propios pensamientos, que de entrada presta escasa atención a su madre y que en muchas ocasiones las cosas que ésta dice la pillan desprevenida, como si no esperase que ella fuera capaz de hacer comentarios de cosecha propia o expresar opiniones “fuera de guión”.

⁴²⁵ **Kate:** También odio lo que hace Jane Austen en este libro.

Ellen: ¿Qué? ¿Qué?

Kate: Bueno, ella... El modo en que presenta a Jane, la dulce y doméstica, la buena. Hace que sea una segunda con respecto a Elizabeth, la inteligente y abierta. Lo hacen en la Universidad también... las profesoras... Dicen: “Oh, cuidas de la casa, eso es tan interesante”.

Ellen: Ya, pero no veo...

Kate: Hay otro libro que hace lo mismo. *Mujercitas*. Sí, la hermana escritora, mm, la opone a la otra, a la que tiene bebés.

Ellen: Pero, qué...

Kate: Meg. (*One True Thing*, 00:36:11 a 00:36:46)

⁴²⁶ El término “significado implícito” se utiliza aquí en el sentido que le atribuyen David Bordwell y Katherine Thompson en *El arte cinematográfico*, en el que distinguen entre significado referencial, explícito, implícito y sintomático (Bordwell y Thompson, *El arte cinematográfico: una introducción* 2000, 49-52).

a arriesgar su incipiente carrera en una prestigiosa revista neoyorquina (y, ya de paso, su relación con su novio). Está claro que para el padre el único futuro profesional digno de ser tomado en consideración es el suyo y, aunque esto no llega a explicitarse pero sí a insinuarse, el de su hijo, todavía sólo potencial.

La primera conversación entre padre e hija una vez que ésta ha aceptado su petición y ha vuelto a casa es casi caricaturesca en su refuerzo ante el espectador del egoísmo de él, de su machismo y lo acostumbrado que está a que el universo gire en su torno. En dicha conversación George “honra” a su hija proponiéndole que prologue un libro con la recopilación de sus ensayos, algo que a ella le llena de emoción a pesar de que no contemple el hecho de que va a tratar de echarle una mano a su madre y de conservar desde la distancia su trabajo en Nueva York, con todas las dificultades que ello conlleva. Una vez que acepta, George la carga de libros para que se documente y, a continuación, de prendas de vestir para que lave y cosa. Ellen, para su padre, es una chica y, como tal, alguien cuya principal misión en el mundo es cubrir sus necesidades vitales. Todos los discursos sobre la excelencia, la dedicación al trabajo y la propia obra queda claro que son secundarios con respecto a la atención a sus propias prioridades.

Con respecto a las dificultades que supone tratar de trabajar y atender al mismo tiempo el ámbito doméstico, esta película contiene un par de momentos interesantes. En el minuto 47, en una nueva conversación con su progenitor se pone de manifiesto una vez más el egoísmo de éste pero también que Ellen no es capaz de ayudar a su madre y sacar adelante su propio trabajo al mismo tiempo (el elevado nivel de exigencia del mismo, por otra parte, se deduce al considerar que ni siquiera permite la posibilidad de una ausencia temporal para atender cargas familiares). En dicha conversación, Ellen le pide al padre que reconsidere la posibilidad de disminuir su jornada en la Universidad y echar una mano en casa, donde las cosas empeoran por momentos:

Ellen: Didn't you see her this morning? She's getting worse.

George: No, she's not. Don't you ever say that again.

Ellen: But, Dad...

George: Ellen. Look, I have essays to grade.

Ellen: And I've got a deadline. Dad, if I don't finish this article...I'm never going to get my job back.⁴²⁷ (*One True Thing*, 00:47:40 a 00:48:10)

Sin ningún apoyo, Ellen tratará de igual modo de sacar adelante su reportaje sobre un joven senador que conducía su coche bajo los efectos de la cocaína. Para obtener más datos llama desde su improvisado “despacho” en casa de sus padres a la clínica de desintoxicación en la que está ingresado, haciéndose pasar por una amiga, una práctica poco ética pero que, sin embargo, en la película se presenta como parte del *modus operandi* de un profesional de la información (**G, prácticas profesionales poco ortodoxas**). Su madre, disfrazada para partici-

⁴²⁷ **Ellen:** ¿No la viste esta mañana? Está empeorando.

George: No, no es verdad. No digas eso nunca más.

Ellen: Pero, papá...

George: Ellen. Mira, tengo que corregir exámenes...

Ellen: Y yo tengo un plazo de entrega. Papá, si no termino este artículo jamás voy a poder recuperar mi trabajo. (*One True Thing*, 00:47:40 a 00:48:10)

par en las celebraciones de Halloween, la interrumpe en reiteradas ocasiones mostrando su preocupación al creer que lo que Ellen está diciendo es cierto y, una vez aclarado este punto, para saber si va a terminar pronto lo que está haciendo para acompañarla a la fiesta.

La idea de que mentir sobre la propia identidad u ocultar parte de la verdad para obtener una información forma parte de las prácticas habituales de un periodista reaparece más adelante cuando Ellen, que ha llegado tarde a la rueda de prensa del joven senador al intentar acudir desde New Jersey en un tiempo récord, decide obtener como sea la entrevista que necesita para terminar su reportaje. Para ello se persona en la puerta del hotel de su fuente y finge tratar parar un taxi sin éxito, para, cuando él se dispone a subir a su limusina, interpelarlo, haciéndose la encontradiza, con la disculpa de que su rostro le suena familiar de sus estudios en Harvard. De este modo hace ver que el encuentro es casual, oculta el hecho de que es periodista y desliza la información de que tiene prisa por conseguir un taxi para ir al aeropuerto porque pretende llegar a tiempo al cumpleaños de su hija. Esta mentira parece despejar cualquier duda por parte del senador –lo cual resulta bastante significativo porque revela la idea de que una madre, en esta sociedad, es siempre alguien digno de confianza– que, en consecuencia, se ofrece a llevarla al JFK.

Durante el viaje ella trata de sonsacarle todo lo que puede. En este sentido, el uso del lenguaje no verbal por parte de René Zellweger es digno de mención: inclina el cuerpo con avidez hacia su entrevistado pero, al mismo tiempo, tiene cruzadas piernas y brazos (actitud defensiva) y se tapa la boca con la mano, un gesto que se supone característico de las personas que mienten. Las palabras de Ellen tratan de manifestar su empatía con el entrevistado pero su lenguaje corporal revela que en ese momento es un ave de presa que ataca, al mismo tiempo que se protege.

Sin embargo, al final decidirá no utilizar la información que ha obtenido, dejando claro con su gesto que ha empezado a valorar la importancia de los sentimientos y los valores humanos (**A1d, reequilibrio de lo personal y lo profesional**) por encima de los intereses profesionales. De hecho, Ellen perderá su trabajo en la revista por no haber conseguido realizar el reportaje, lo cual a la postre se comprueba que no era tan importante puesto que al final de la película, en la entrevista con el fiscal, comenta que ya ha encontrado otro puesto similar.

En lo que atañe al aspecto físico del personaje, se cumplen en este caso los rasgos estereotipados mencionados: Ellen va vestida de negro y busca pasar inadvertida por su aspecto,⁴²⁸ lleva el pelo descuidado y todo en ella da la impresión de no estar demasiado preocupada por su imagen (**A1c, escasa atención por su aspecto físico**).

El de Selena St. George (Jennifer Connelly) en *Eclipse total* es otro de los casos en que se cumplen con todos y cada uno de los rasgos enumerados para esta tipología, al tiempo que la relación con su madre desempeña un papel crucial, al igual que en el caso anterior. Selena se comporta con frialdad con su madre (**A1a, frialdad**), viste de negro riguroso y se camufla tras unas gafas de sol (**A1c, escasa atención por su aspecto físico**), es presentada como una perio-

⁴²⁸ Renée Zellweger obtiene una puntuación de 78 en el apartado de erotismo de *AskMen* y suele aparecer también en los listados entre las actrices más atractivas. El comentario de *AskMen* resalta, de todas formas, su cualidad de “chica corriente”.

distinta ambiciosa⁴²⁹ (**Aa, ambición profesional**) en su ámbito habitual neoyorquino para que, a continuación, la trama se desplace a la isla donde pasó su infancia, a las acusaciones de asesinato que pesan sobre su madre y a su propio pasado (**A1b, conflicto personal**), sobre el que descubrirá verdades olvidadas que harán que cambie su actitud y algunas de sus ideas preconcebidas (**A1d, reequilibrio de lo personal y lo profesional**).

Como le ocurría a Ellen Gulden, Selena mantiene un conflicto profundo y duradero con su madre que le lleva a rechazar todo lo que ella representa y, por ende, a comportarse de un modo poco ortodoxo dentro de los modelos tradicionales atribuidos a las mujeres: su maleta, en la que ocupan un lugar destacado unas botas marca Dr. Martens, está muy desordenada; se expresa con un lenguaje plagado de tacos e interjecciones, fuma, bebe en exceso (y también consume una enorme cantidad de píldoras y tranquilizantes), tiene una vida sexual bastante promiscua⁴³⁰ y, en general, su comportamiento choca bastante con el considerado como femenino (**Ab, rechazo de roles femeninos convencionales**). Las visiones en *flashback* sobre su infancia permiten que el espectador comprenda que su actitud actual es fruto de algún suceso traumático o de algo trascendental ocurrido en su pasado, ya que la hosca, oscura, fría y distante Selena adulta no tiene nada que ver con la niña alegre, optimista, dulce y colaboradora que fue en el pasado.

Quedan así cumplidos casi todos los rasgos básicos del estereotipo de periodista ambiciosa, fría e implacable que se repasa en este capítulo. La única salvedad la constituyen las “prácticas profesionales poco ortodoxas”, entre otras cosas porque el entorno laboral del personaje se convierte apenas en un marco de fondo para el mismo y tiene muy poca relevancia en la trama. Sí es necesario destacar, sin embargo, la importancia que se le confiere dentro de tan parco retrato a las relaciones sexuales entre periodistas de distinto sexo que trabajan juntos y su influencia en el progreso (o retroceso) de las carreras profesionales de las personas implicadas, sobre todo de la parte femenina. Ya se ha mencionado al respecto que uno de los primeros datos que se presentan sobre Selena es el de que ha mantenido en un pasado no muy lejano una aventura sexual con su jefe Peter (Eric Bogosian) –ver nota a pie de página número 429–, así como su deseo de cubrir una historia de la que éste en principio parece querer apartarla, dando lugar a una secuencia bastante típica en términos cinematográficos entre el reportero y su director en la que éste trata de relevar a aquél de una historia que el periodista considera como suya. Más adelante, cuando Selena ya está con su madre en la pequeña isla de Maine en la que

⁴²⁹ La presentación de Selena consiste en una discusión con su jefe (el director de la revista de actualidad para la que trabaja, cuyo nombre no se precisa en el filme) acerca del recorte que ha sufrido el último de los artículos que ella ha entregado, así como de su deseo de ser ella la encargada de cubrir una historia tras la cual “hay un libro”, argumentando que “se lo merece”. La propia Selena achaca la reticencia del director a la relación previa que hubo entre ellos: “Great. So now you're not only not fucking me anymore, you're fucking me” (*Dolores Claiborne*, 00:05:02) “Genial, así que no sólo has dejado de follarme, sino que ahora empiezas a joderme”. Más adelante queda claro que Selena ha desarrollado hasta el momento una carrera profesional brillante, que incluye entrevistas a algunos de los personajes públicos más relevantes del momento.

⁴³⁰ **Dolores Claiborne**: You must have boyfriends. Beautiful girl like you, smart and out in the world... You tellin' me there's nobody?

Selena St. George: I'm telling you there's a *lot* of nobodies. (*Dolores Claiborne*, 00:52:34)

Dolores Claiborne: Tendrás algún novio. Una chica guapa como tú, inteligente y con mundo... ¿Me estás diciendo que no hay nadie?

Selena St. George: Te estoy diciendo que hay “muchos” nadies. (*Dolores Claiborne*, 00:52:34)

ésta reside y trata de compatibilizar la atención a estos asuntos personales con su profesión, su director le confirma, en una conversación telefónica, que está fuera del reportaje en el que ansiaba trabajar. Los argumentos que ambos esgrimen al respecto resultan reveladores:

Peter: I gave the piece to Maureen. I'm sorry. I couldn't wait. The magazine has to be first on this. It has nothing to do with you, you know that.

Selena: So, I guess you're fucking Maureen now?

Peter: Nice try. Come on, Selena.

Selena: You couldn't tell me to my face?

Peter: Look, I never promised you...

Selena: You goddamn pimp.

Peter: Careful.

Selena: I need this story, Peter.

Peter: There are other stories, better stories.

Selena: Bullshit. This was the one. It's over.⁴³¹ (*Dolores Claiborne*, 00:48:52 a 00:49:27)

El desarrollo argumental del filme permite que tanto los espectadores como la propia Selena conozcan por fin la verdad sobre la madre, Dolores Claiborne (Kathy Bates), acusada en el pasado de haber asesinado a su marido y en la actualidad de ser la causante de la muerte de la mujer para la que trabajaba desde hacía varias décadas, la rica Vera Donovan (Judy Parfitt). Liberada en su momento de la primera acusación por la consideración del jurado de que la muerte de su marido fue un accidente, tanto el detective John McKey (Christopher Plummer), que investigó el caso en su momento y que regresa ahora a la isla de Little Tall para la nueva acusación, como su propia hija Selena, mantienen la íntima y profunda convicción de que Dolores sí fue la autora del primer crimen. Dicha creencia se revela como cierta, pero se justifica en función de la violencia que el difunto ejercía sobre su mujer, su alcoholismo y, sobre todo, de sus abusos sexuales sobre su hija adolescente, que ésta parece haber olvidado por completo para sorpresa de su madre. Así las cosas, la jefa de Dolores le aconseja que se deshaga de su marido con el argumento de que “sometimes being a bitch is all a woman has to hang onto”⁴³² (*Dolores Claiborne*, 01:35:17), una frase que a lo largo de la película ya ha pronunciado con anterioridad la propia Dolores, en un recuerdo no explicitado de este momento, y que al final de la película repetirá su hija a modo de cita consciente, dejando claro que por fin ha entendido las motivaciones de su madre y comprendido no hay tanta distancia entre ambas como ella pensaba. De este modo esta frase se convierte, además, en el principal mensaje de la película, en su significado explícito, dentro del marco global de justificación de la ley del “ojo por ojo” en que se sustenta el filme.

⁴³¹ **Peter:** Le he dado el artículo a Maureen. Lo siento. No podía esperar. La revista es lo primero. No es nada personal, y lo sabes.

Selena: Así que ahora te estás tirando a Maureen...

Peter: Buen intento. Vamos, Selena.

Selena: ¿No podías decírmelo a la cara?

Peter: Mira, nunca te prometí....

Selena: Maldito chulo.

Peter: Cuidado con lo que dices.

Selena: Necesito esta historia, Peter.

Peter: Hay otras noticias, mejores.

Selena: Y una mierda. Ésta era la buena. Se acabó. (*Dolores Claiborne*, 00:48:52 a 00:49:27)

⁴³² “A veces, ser una zorra es la única opción que tiene una mujer” (*Dolores Claiborne*, 01:35:17).

6.1.3 Syd, de *High Art* M.J. Major, de *Return to Paradise*: el precio de la ambición

High Art (Lisa Cholodenko, 1998) es una película independiente que obtuvo en su día galardones como el premio al mejor guión en el festival de Sundance, y que gozó de un razonable éxito de público a pesar de contar con un planteamiento *a priori* no demasiado comercial que incluía artistas, lesbianismo y consumo de drogas. La historia que narra gira en torno a la joven y ambiciosa Syd, que acaba de ser ascendida a editora adjunta de la revista *Frame*, y a su encuentro casual con la fotógrafa Lucy Berliner (Ally Sheedy) y el mundo bohemio que la rodea. Las fotografías que pueblan el apartamento de Lucy, a la sazón vecina de Syd, se inspiran en las de Nan Golding, en la que se basa libremente el personaje de la fotógrafa (Von Busack 1998).

Ambas mujeres inician una relación que arranca del interés de la primera por apuntarse un tanto en su trabajo, pero que pronto deriva a terrenos más complejos, ya que entre ellas surge una atracción que las lleva a mantener una aventura amorosa. Con estos mimbres son muchos los temas que trata el filme, tal y como apuntó en su día la crítica:

Unfortunately, the romance between Syd and Lucy is just one of a number of things on Cholodenko's agenda. Her script delves into themes of female empowerment, the war between ambition and affection, the effects of star power, and the balance between art and commercialism. None of these ideas (many of which are glossed over) are effectively presented. They are either woven into the plot in an obvious, chunky fashion (all that's missing is a neon sign saying "Look! Important issue ahead!") or introduced through the pretentious drivel that the characters spout at one another.⁴³³ (Berardinelli 1998)

A través del retrato de Syd y de su trabajo en una revista se tratan sobre todo, aunque no sólo, dos de los temas citados por Berardinelli en el texto anterior: los roles de poder asumidos por las mujeres y el dilema entre la ambición profesional y los afectos. Cabe decir al respecto que aunque la película construye unos personajes más complejos que los habituales del cine de Hollywood e incluso deja al espectador sin respuestas definitivas a algunas de las inquietudes que plantea, la protagonista responde a los rasgos estereotipados de la periodista fría y ambiciosa que vive una serie de experiencias que la llevarán a redimensionar la importancia de lo profesional, siguiendo de este modo la pauta de los personajes analizados hasta aquí.

En efecto, la ambición constituye uno de los temas centrales del filme, que plantea cuan lejos puede forzarnos a comprometer nuestros ideales, cuál es el coste del éxito y hasta dónde pueden llegar las personas para alcanzarlo, así como la manera particular en que se expresan en el caso de las mujeres profesionales. Estas ideas, expresadas de manera explícita en la web oficial de la película (*High Art* s.f.), se desarrollan en el filme a través de Syd, así como también mediante su proyección en los personajes de la telefonista de la revista Debby (Charis Michelsen) y de la directora, Dominique (Anh Duong). Debby, definida por la ambición y por

⁴³³ Desafortunadamente, el romance entre Syd y Lucy es sólo una de las numerosas cuestiones que trata Cholodenko. Su guión hurga en temas como los roles de poder asignados a las mujeres, la guerra entre la ambición y los afectos, los efectos del poder mediático y el equilibrio entre el arte y lo comercial. Ninguna de estas ideas (muchas de las cuales se pasan por alto) se presenta de un modo efectivo. Se entretienen en el argumento de un modo obvio y grosero (lo único que falta es un cartel luminoso que diga "¡Atención!, ¡Viene un tema importante!") o se introducen a través de las pretenciosas estupideces que los personajes sueltan unos a otros. (Berardinelli 1998)

la superficialidad, se mira en Syd y aspira a emularla en su incipiente progresión profesional, mientras que ésta trata de convertir su ascenso nominal en real y tener entrada en el centro de decisiones monopolizado por Dominique y por Harry. A su vez, Dominique, la directora de la revista, empezó también su carrera profesional como telefonista, como se sabrá más adelante, un dato que permite completar el paralelismo y las relaciones sutiles que se establecen entre estos tres personajes femeninos y que funcionan como uno más de los temas de fondo tratados por el filme.

La presentación de Syd, simultánea a los créditos de apertura, tiene lugar en su entorno de trabajo, mientras estudia absorta unos negativos en la mesa de su despacho, situada ante una pared atiborrada de recortes y fotografías. A su alrededor hay un completo silencio porque ya es muy tarde y tan sólo queda ella en la Redacción. De hecho, al irse pasa ante un guarda de seguridad dormido, espera en un andén vacío un metro en el que viajan muy pocas personas y al llegar a casa discute sobre su trabajo (con suavidad y en términos muy educados, eso sí) con su novio James (Gabriel Mann). A lo largo de dicha conversación se informa al espectador de que Syd acaba de ser ascendida a editora adjunta, pese a lo cual sigue haciendo también el trabajo de auxiliar que desempeñaba antes porque la revista no ha contratado todavía a alguien para dicho puesto. James considera que esta situación es degradante para ella, mientras que Syd apunta que no necesita defensa porque no se siente maltratada por nadie salvo, en todo caso, por él, dicho en un tono de broma que sirve para poner fin a la discusión pero que al tiempo revela los verdaderos sentimientos de ella al respecto.

Al llegar a la oficina al día siguiente, Syd mantiene una conversación bastante significativa con la empleada de la recepción, Debby, en el curso de la cual ésta, después de felicitarle por su ascenso, le pregunta “qué hizo para obtenerlo”. El estupor de Syd hace que Debby rectifique y que matice que está preguntando por su estudios previos y por su currículum, pero en general tanto el tono de la conversación como los términos en que se expresa Debby sirven para poner de manifiesto que ésta considera a Syd en su nuevo cargo como una especie de intrusa entre los “poderosos”, una advenediza –a pesar de sus estudios en teoría de la crítica y estudios culturales y de que se quede trabajando hasta altas horas– y, sobre todo, que ella misma aspira a seguir sus pasos (y para ello se “cultiva” leyendo a Dostoievsky) e interrogando a las nuevas adjuntas a la dirección.

El nuevo estatus de Syd tampoco parece haber sido asumido por su jefe inmediato, que la trata como una especie de “chica para todo” hasta el punto de que ella se encarga de llevarle el café y el desayuno y de hacer un montón de recados para él. Dicho jefe y la directora de la revista se mueven de manera clara en un nivel de decisiones del que Syd sigue excluida, a pesar de su ascenso. En este sentido, las críticas realizadas por su novio la noche anterior cobran sentido al ver que, en efecto, la consideración de Syd en la revista no parece equiparable con su nuevo cargo. La mirada que dirige a la directora Dominique Peugeot (Anh Duong) y a su jefe inmediato Harry (David Thornton) cuando estos entran en la Redacción planeando reuniones y decisiones sin apenas mirarla, revela que esta situación no le hace demasiado feliz.

Su oportunidad para cambiar su estatus laboral vendrá de la mano de su vecina, la fotógrafa Lucy Berliner (Ally Sheedy). Impresionada con la calidad de su trabajo, Syd le habla de

ella primero a Harry, quien reacciona con autosuficiencia despectiva para, más adelante, cuando Dominique exhiba un vivo interés por Lucy —que resulta ser una fotógrafa de gran éxito diez años antes y desaparecida del mundillo artístico desde entonces—, desdecirse sin ningún pudor. Syd comprende que si consigue que Lucy publique en la revista habrá obtenido una gran baza, por lo que va a poner en ello todo su empeño, sin reconocerlo sin embargo de forma expresa ante su pareja y sin verbalizarlo tampoco ante el espectador o cualquier otro personaje. Así, Syd trata de aparentar un tono casual y despreocupado cuando le explica a su novio que no puede acompañarle porque tiene que entrevistarse con Lucy por un tema profesional. Al decirlo no le mira a la cara y trata de encubrir con la forma de expresarse la importancia real que da a dicho encuentro y lo nerviosa que está ante el posible fracaso del mismo.

A partir de ese momento inicia una relación cada vez más compleja con su vecina, que vive en un mundo de drogas y evasión al que Syd empieza a sumarse en su empeño por acercarse a ella. Lucy le explica que ha abandonado la fotografía hace diez años y que no tiene ningún deseo ni interés en reincorporarse al mundo artístico, pero Syd insiste hasta que fuerza un encuentro con los responsables de la revista ante los que Lucy, en tono de juego, acepta el encargo de un reportaje fotográfico con la única condición de que Syd sea la editora del mismo, lo que supone para ésta el empujón definitivo y para Lucy, por su parte, un motivo de acercamiento a la vecina por la que siente un indudable interés. A su vez Syd, con la reserva y la frialdad (**A1a, frialdad**) que la caracterizan a lo largo de toda la película, apenas deja ver lo importante que esta nueva situación para ella, ocultando una vez más sus sentimientos bajo una aparente tranquilidad.

Pronto sus respectivas parejas empezarán a mostrar su molestia ante la situación que se está creando. La novia de Lucy, Greta (Patricia Clarkson) discute con ella sobre Syd argumentado que se trata sólo de una niña ambiciosa (**Aa, ambición profesional**) y segura de sí misma, una especie de parásito que no tiene nada que ver con el mundo en que se mueven ambas y cuya intención al acercarse a Lucy es egoísta (*High Art*, 00:55:25). Cuando Syd, manipulando la situación real (ella está forzando a Lucy para que cumpla el encargo que le ha hecho la revista), informa a James de que va a pasar el fin de semana con la fotógrafa porque ésta se lo ha pedido, su novio cuestiona sus verdaderas motivaciones:

James: I can't be here if you're fucking the photographer.

Syd: I haven't slept with Lucy.

James: Are you working up to it?

Syd: I don't know.

James: Well, I think you have to start knowing. I guess you're you're really at the center of it all now, aren't you? You got your powerjob, you got your hipster friends and all that access... I mean, it's the real shit. This is just what you wanted.

Syd: That's what you think, isn't it?

James: Yeah, it's what it seems like.⁴³⁴ (*High Art*, 00:59:08 a 00:59:53)

⁴³⁴ **James:** No pienso quedarme por aquí si te tiras a la fotógrafa.

Syd: No me he acostado con Lucy.

James: ¿Pero lo estás planeando?

Syd: No lo sé.

Por su parte, Lucy también se refiere a esta dimensión de la personalidad de Syd, pero esta vez en términos elogiosos, al mencionar su ambición y su coherencia como los rasgos más positivos de su carácter (*High Art*, 00:49:42).

La importancia que tiene para Syd su carrera profesional queda clara por el modo en que presiona a Lucy para que vuelva a trabajar; su empeño llega al punto de que incluso se convierte en su modelo después de haber pasado el fin de semana juntas y haberse acostado por primera vez, una experiencia que hace que la protagonista aparque por fin la frialdad y el cálculo que la han caracterizado durante toda la película y que empiecen a atisbarse verdaderos sentimientos hacia Lucy. Ya de vuelta, la fotógrafa le comunica que se marcha y le deja las fotografías del fin de semana que han pasado juntas, muy reveladoras de su intimidad, como respuesta al encargo de la revista. En un primer momento Syd considera que esas fotos pertenecen a su ámbito privado y opta por no entregarlas, pero al ver la decepción de su jefa ante el material que le ha dado en su lugar, decide aportarlas a pesar de que con ello está exponiendo su privacidad, asumiendo así el coste que Lucy paga por su trabajo como artista y que ella le exigía hasta el momento sin ser en apariencia consciente del verdadero alcance del mismo.

Entretanto, Lucy, que con su marcha pretende escapar de las drogas, de su malsana relación con Greta y de su vida actual, termina por dejarse chantajear por esta última y consume heroína una vez más. La película no es demasiado explícita al respecto pero esta situación provoca la muerte de Lucy como dramático peaje final de las ambiciones, celos y egoísmos que se han ido tejiendo a lo largo de la película. El personaje de Syd, por ejemplo, obtiene el ansiado reconocimiento profesional pero a costa de un gran dolor personal y de haberlo perdido casi todo en su ámbito privado (**A1d, reequilibrio de lo personal y lo profesional**). En este sentido hay que decir también que aunque el trasfondo profesional es clave para la película, el grueso de la misma se desarrolla en el ámbito de los afectos y las relaciones personales (**A1b, conflicto personal**).

En cuanto a la caracterización física del personaje, al igual que en los casos anteriores nos encontramos con una mujer que no parece prestar una atención excesiva a su aspecto, mucho más preocupada por su vida profesional (**A1c, escasa atención por su aspecto físico**). Syd lleva con frecuencia el pelo recogido y usa una ropa poco llamativa. De todas formas, lo más notable en este apartado es el contraste entre el aspecto añorado de Syd, su cara redonda y su gesto inocente, y la férrea y callada determinación de que hace gala este personaje. Además, contrasta de manera notable con Lucy. Syd es rubia, redondita y blanda; Lucy morena, angulosa y muy delgada. “Radha Mitchell playing the calm, serene eye in the storm that is Lucy’s life, makes Syd as wholesome, nourishing, and sweet as a milk pudding”⁴³⁵ (Chase 1998).

En cuanto a los restantes aspectos característicos de la tipología de personajes en que se encuadra a Syd, hay que decir en primer lugar que su ruptura con los roles asignados por con-

James: Creo que deberías empezar a saberlo. Ya sé de qué va esto... estás donde querías ahora, ¿no?. Tienes tu “supertrabajo”, tus amigos sofisticados y la entrada a todo lo que suponen.... Esa es la mierda que hay de verdad, es todo lo que querías.

Syd: Eso es lo que tú crees, ¿no?

James: Sí, es lo que parece. (*High Art*, 00:59:08 a 00:59:53)

⁴³⁵ “Radha Mitchell interpretando la calma, la serenidad en el ojo del huracán vital de Lucy, hace aparecer a Syd como sana, nutritiva y dulce como un pudín de leche” (Chase 1998).

vención a las mujeres es mucho menos evidente en este caso que en los anteriores. Así, es en apariencia dulce y bastante femenina y su rebelión contra los roles que se le asignan es íntima, terca y silenciosa. Syd escapa de los intentos de su novio por controlarla y también, a su manera, de los roles secundarios a los que de forma reiterada parece empujarla en el trabajo su condición femenina y, por último, explora con libertad su sexualidad, todo lo cual la aleja de los retratos femeninos realizados en décadas precedentes (**Ab, rechazo de roles femeninos convencionales**). Ya por último, el carácter poco ortodoxo de sus prácticas profesionales también es mucho más sutil en este caso que en los anteriores ya que, entre otras cosas, Syd no trabaja con material noticioso. De este modo, no roba ni miente para hacerse con información pero, en cualquier caso, el espectador se queda con la duda de si su empeño en que Lucy regrese a la fotografía y su implicación de las emociones personales en un asunto que en rigor es profesional, son encomiables desde un punto de vista ético (**G, prácticas profesionales poco ortodoxas**).

Por su parte, a pesar de que se trata de un personaje menor, es también destacable, por su enorme peso en el desarrollo de la trama, M.J. Major (Jada Pinkett Smith) en *Return to Paradise* (Regreso al paraíso), (Joseph Ruben, 1998). Major muestra algunas diferencias con el estereotipo analizado, en la medida en la que sus conflictos personales no tienen el menor reflejo en la trama y en que toda su participación en la misma gira en torno a lo profesional (en este sentido, se vincula con el bautizado como A2). Además, no existe arrepentimiento alguno por su parte (al tratarse de un secundario, el filme lo “abandona” una vez que su intervención ha provocado el efecto deseado para el desarrollo del argumento), lo que también constituye una diferencia fundamental.

En contrapartida, el guión dibuja a una reportera de extrema frialdad, ambición y falta de compasión (**Aa, ambición profesional, A1a, frialdad**) sin caer en el histrionismo o la frivolidad de las periodistas del grupo A3 y sin convertirla tampoco en la caricatura de una mujer “disfrazada de hombre” en medio de un “mundo de hombres” propio de las bautizadas como A2. Se trata de una agresiva reportera del *New York Examiner* que, por lo poco se sabe de ella, trabaja en general en temas de investigación y que cuando atrapa una presa no la suelta con facilidad.

Su primera aparición tiene lugar cuando, en plena calle, aborda a Beth Eastern (Anne Heche), presunta abogada de un joven norteamericano condenado a muerte en Malasia por posesión de hachís –hacia el final del filme se sabrá que en realidad es su hermana–, con el fin de obtener más información sobre el proceso. Beth discute con la reportera y trata de convencerla de que no publique nada, explicándole el efecto contraproducente que tuvo en casos similares anteriores la intervención de los medios de comunicación occidentales. M.J. Major exhibe también otro de los rasgos característicos de las periodistas de este grupo, ya que a pesar de estar interpretada una vez más por una actriz muy guapa,⁴³⁶ no sólo presenta poca atención a su físico sino que incluso podría decirse que lo enmascara. En esta primera aparición va vestida íntegramente de negro, con un abrigo flojo que la cubre hasta los pies y un gorro de lana también negro (**A1c, escasa atención por su aspecto físico**).

⁴³⁶ Recibe una puntuación de 85 en el apartado de atractivo físico en *AskMen* (Jada Pinket Smith s.f.).

La visita de Beth a Nueva York, cinco días antes de la ejecución, tiene como objetivo conseguir que los dos compañeros de viaje de su hermano regresen a Malasia y asuman su parte de culpa en la posesión de la droga. A cambio cuenta con la promesa del fiscal de que la ejecución será suspendida y conmutada por una pena de cárcel a repartir entre los tres. El grueso del filme se centra en sus intentos para convencer a los dos chicos de que cambien tres años de prisión por la vida de su amigo y, de manera muy secundaria, en sus esfuerzos paralelos para detener a la reportera, que sigue la pista a la historia y que no está dispuesta, según ella misma dice, a que le pisen la noticia. Major acepta no publicar nada hasta el día de la ejecución a cambio de la promesa de que obtendrá una entrevista en exclusiva con el protagonista de la misma, Lewis McBride (Joaquin Phoenix). Sin embargo, la noticia sale publicada el mismo día del juicio coincidiendo, tras muchas dudas y vacilaciones, con la presentación en la sala de uno de los dos jóvenes. Cuando parece que ya se ha conseguido salvar la vida de Lewis, aún a costa de la pérdida de libertad de Sheriff (Vince Vaughn), alguien entrega al juez el periódico en el que M.J. Morgan ha publicado la historia a pesar del compromiso adquirido. La indignación del magistrado ante la versión que la periodista norteamericana da de la justicia en su país hace que decida unilateralmente suspender el acuerdo alcanzado y mantener la pena capital para Lewis, de modo que el sacrificio de Sheriff resulta infructuoso y Lewis muere ahorcado unas horas más tarde, por culpa de la ambición profesional de la reportera que no quiso dejar escapar su presa a tiempo (**G, prácticas profesionales poco ortodoxas**).

6.1.4 Robin Monroe, *Six days and Seven Nights*: dejarlo todo por amor

La trama principal de *Six days and Seven Nights* (Seis días y siete noches), (Ivan Reitman, 1998)⁴³⁷ narra las aventuras y desventuras en una isla desierta de Robin Monroe (Anne Heche), la subdirectora de la revista femenina neoyorquina *Dazzle*, en compañía del piloto Quinn Harris (Harrison Ford), por el que al final del filme decide abandonar su trabajo, resucitando así, casi a finales del siglo XX, un tópico que parecía haber desaparecido del retrato de las profesionales de la información.

En esta ocasión, el rechazo de los roles tradicionales femeninos se plantea a partir de la relación entre Robin y su novio Frank Martin (David Schwimmer). Él representa la actitud tradicionalmente adjudicada a las chicas: es un romántico incurable que cree en el amor por encima de todo, no teme las cursilerías y colma a su chica de maravillosas sorpresas. Ella, a su vez, recibe con cierto embarazo dichas atenciones pero, sobre todo, se muestra reticente a cogerse las paradisíacas vacaciones de una semana que él le regala porque considera que no es un buen momento para dejar su trabajo (un impedimento que él ha resuelto de antemano) y, ya en la isla, decide atender un compromiso laboral tras escuchar la argumentación de su jefa sobre la necesidad de sentar las bases de su futuro matrimonio en lo que respecta a la importancia de la vida laboral. Es, por tanto, una mujer que pone el trabajo por delante de la vida privada (**Aa, ambición profesional/Ab, rechazo de roles femeninos convencionales**) y a la que el romanticismo de su pareja parece incomodar.

⁴³⁷ Por alguna razón, este largometraje ha pasado completamente inadvertido en todos los estudios manejados sobre la imagen del periodista en el cine, a pesar de que con 3.074.732 espectadores en cine en España sea la película más taquillera de las analizadas en este trabajo y de que todavía siga siendo muy popular hoy en día, con continuas emisiones en televisión.

El grueso de la película guarda relación con un conflicto de índole personal (**A1b, conflicto personal**) y de hecho la intervención de lo profesional es tan escasa y anecdótica que éste es otro de los pocos casos en los que no se cumple la premisa **G** (prácticas profesionales poco ortodoxas). Pero el personaje sí aparece retratado con algunos de los rasgos genéricos de los profesionales de la información: es muy ágil y rápida con el uso del lenguaje y capaz de retorcer las palabras para darles el significado que a ella le interesa en cada momento, mostrando su habilidad para manipular haciendo uso del idioma. Además es rápida e ingeniosa, ya que es capaz de inventar con rapidez una historia cuando los piratas están a punto de asesinarlos a ella y a Quinn, consiguiendo así salvar la situación. Recurre con frecuencia a la ironía, algo también muy habitual en los profesionales de la información, es mandona, irritable y evidencia un gran nerviosismo cuando las cosas se ponen feas. Para completar su retrato, Quinn hace una rápida semblanza de ella en medio de su argumentación de que “no es su tipo”:

You talk too much. You are opinionated. You are stubborn, sarcastic and ... Your ass is too narrow and your tips are too small.⁴³⁸ (*Six days, seven nights*; 00:33:25 a 00:33:36)

En este caso el personaje muestra preocupación por su indumentaria y reconoce con altivez que le gusta ser mirada.⁴³⁹ “Besides you”⁴⁴⁰ (*Six days, seven nights*, 00:33:07), matiza, dirigiéndose a Quinn. Su aspecto físico es algo andrógino (pelo corto, delgada...) mientras que las tonalidades de su ropa (blancos, beige y crudos) le aportan cierta distancia (**A1c, escasa atención por su aspecto físico**), sobre todo, en contraste con la novia de Quinn que, por contraposición, representa una versión caricaturesca de la femineidad: curvilínea, simple, muy sexual y sensual. El prometido de Robin se sentirá atraído hacia ella y ambos protagonizarán una infidelidad cuyo objetivo dramático es que el espectador vea con buenos ojos la aventura simultánea entre Quinn y Robin, al eliminar cualquier posible compasión por el novio perfecto engañado.

En cuanto al último elemento, el reequilibrio entre lo personal y lo profesional, la película se cierra con la decisión de Robin Monroe de abandonar su vida en Nueva York (carrera profesional incluida) para vivir en plenitud su incipiente romance con el masculino Quinn (**A1d, reequilibrio de lo personal y lo profesional**). Robin se convierte así en la única periodista de la década que abandona su trabajo por el amor, al tiempo que se suma a los numerosos personajes femeninos que terminan por darse cuenta de que el trabajo no es lo más importante y que hay otras cosas (el amor, los afectos, la vida privada) que deben estar en primer lugar.

Mediante todos estos elementos, el personaje de Robin podría considerarse como una versión suavizada del tema shakesperiano de la “fierecilla domada”, muy habitual también en los años 30 y 40. Robin se presenta como una mujer fuerte, satisfecha de su independencia y su vida profesional y cuyo único conflicto visible es su insatisfacción sentimental, motivada por

⁴³⁸ Hablas demasiado. Eres obstinada, cabezota, sarcástica y además engreída. Tienes el culo estrecho y las tetas pequeñas. (*Six days, seven nights*; 00:33:25 a 00:33:36)

⁴³⁹ La representación de la mujer como objeto de la mirada es un tema recurrente en la crítica fílmica feminista, tal y como se indicó ya en el subepígrafe 4.1.1.

⁴⁴⁰ “Salvo por ti” (*Six days, seven nights*, 00:33:07).

los excesos románticos de su novio. El encuentro con un hombre brusco y dominante, que no se doblega ante ella, la llevará a abandonar gustosa su vida anterior.

6.1.5 Alicia Clark: *The Paper*. humillaciones y castigos

Alicia Clark (Glenn Close) en *The Paper* (Detrás de la noticia), (Ron Howard, 1994) constituye un caso interesante de hibridación entre el estereotipo A1 con algunos rasgos correspondientes al que se analizará en el siguiente subepígrafe, el de la periodista frívola y superficial que suele desempeñar su actividad informativa en televisión. Si bien el de Alicia Clark se ajusta más a los rasgos del primer estereotipo que a los del segundo –de ahí que se incluya en este apartado– es interesante observar que incorpora también algunos elementos de la frívola televisiva, entre los cuales el más destacado es el trato humillante que le dispensa el filme, unido a cierto enfoque caricaturesco de su personaje, así como un mayor protagonismo a la dimensión profesional que a la personal. Esto evidencia que ambos estereotipos están en realidad bastante próximos y que la mayor o menor simpatía con que los retrate el filme o su evolución a lo largo del mismo dependen del género en que éste se encuadre, así como de su rol dramático (protagónico o no).

Of all the major reviewers, only Richard Corliss of *Time* magazine noted the film's misogyny, which he blamed the on co-screenwriter David Koepp, whose previous credits included *Death Becomes Her*. The rest must have taken for granted that career women are haggard, predatory bitches –and positioned audiences to take it for granted as well.⁴⁴¹ (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998, 123)

Ya se ha comentado en el capítulo anterior⁴⁴² que, a diferencia de lo que ocurre con el protagonista Henry Hackett (Michael Keaton), Alicia Clark representa la cara negativa de la ambición profesional. Como redactora-jefe de *The Sun* ha hecho suyas las prioridades económicas del medio frente a las profesionales que se suponen propias de la Redacción, lo que la ha convertido en clara antagonista de los reporteros, en especial del jefe de la sección de local, el ya mencionado Hackett. Clark trata a toda costa de reducir gastos, lo que implica establecer impopulares restricciones en el uso del teléfono, amenazar con despidos o incluso llevarlos a cabo y, más adelante, trata de continuar a toda costa con la impresión de una noticia que ya se sabe errónea para no asumir el coste económico de parar la rotativa (**G, prácticas profesionales poco ortodoxas**).

Alicia (to Henry): You son of a bitch. You promised me, Henry.

Henry: For God's sakes, Alicia. We're not gonna ask some news reporter to wait until after 5:00 to make out-of-state phone calls. It's ridiculous. I'm not gonna do it.

Alicia: Let's let them make free phone sex calls too.

Henry: You mean as a kind of bonus? That's not a bad idea. Why don't you start with Phil?

Phil: Start what?

Alicia: You think my job's easy? You think it's fun firing people?

⁴⁴¹ De todos los críticos importantes, sólo Richard Corliss de la revista *Time* parece haber notado la misoginia del filme, que él achacó al co-guionista David Koepp, en cuya filmografía previa figura *Death Becomes Her* (La muerte os sienta tan bien). El resto debe de haber asumido como punto de partida que las mujeres con una carrera profesional son unas zorras depredadoras y demacradas, posicionando consecuentemente al público para que lo dé asimismo por sentado. (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998, 123)

⁴⁴² Ver página 346.

Phil: “Firing people”? Is that what you're gonna start with me? Is it?⁴⁴³ (*The Paper*, 00:16:32 a 00:16:57)

Además, a Alicia le encanta codearse con gente famosa y vivir por encima de sus posibilidades⁴⁴⁴ (**Aa, ambición profesional**). Esta idea se asienta ya en su primera aparición en la película –precedida de algunos comentarios que hacen que el espectador espere de antemano encontrarse con alguien poco simpático–, que tiene lugar durante una conversación con su secretaria personal a su llegada al periódico. Alicia se muestra como un personaje de mal carácter,⁴⁴⁵ serio, eficiente y autoritario, mientras reparte instrucciones al tiempo que camina hacia su despacho cruzando la Redacción. Durante este trayecto, su asistente le informa de las últimas novedades: su decorador pide 600 dólares más, mientras que desde la oficina de Robert DeNiro les confirman que quedan dos asientos libres para una cena benéfica organizada por el actor. Cuando Alicia, satisfecha por la noticia, se lanza de cabeza a una exhibición de su poderío social delante de la Redacción con un confianzudo “Bobby called?”⁴⁴⁶ (*The Paper*, 00:16:16), sufre la primera humillación del día cuando su asistente matiza, de forma audible por los redactores cuya atención Alicia trató de concitar con el comentario anterior, que tendrá que pagar 500 dólares por plato, lo que es recibido con mal disimulado regocijo por el grupo de periodistas.

En la reunión que se celebra en el despacho del director para discutir las noticias que aparecerán en la edición del día y el enfoque de las mismas, los comentarios de la redactora-jefe hacen que quede claro que trata de presentarse a sí misma como alguien frío y despiadado (**A1a, frialdad**) cuando, por ejemplo, comenta con cierto escándalo la noticia de que fue encontrado borracho el conductor de un tren después de haber atropellado a varios pasajeros. Ante la pregunta de sus compañeros de qué habría hecho ella en su lugar, Clark contesta que fumarse un cigarrillo e irse a dormir (*The Paper*, 00:18:03).

En cuanto a la ruptura con los roles atribuidos por convención a las mujeres (**Ab, rechazo de roles femeninos convencionales**), éste es uno de los pocos personajes de mujer periodista de la década que es infiel a su pareja, puesto que mantiene una relación esporádica con el jefe de Sociedad Carl (Bruce Altman), algo más joven que ella. De hecho, tal y como ya se indicó, el personaje de Alicia Clark estaba concebido desde guión para ser interpretado por un hombre, lo que motiva que muchos de sus comportamientos y actitudes sean bastante masculinos.⁴⁴⁷ Glenn Close parece haber incorporado este elemento a la caracterización de su persona-

⁴⁴³ **Alicia** (a **Henry**): Hijo de puta... Me lo prometiste, Henry.

Henry: Por amor de Dios, Alicia. No le voy a pedir a ningún reportero que espere a las cinco de la tarde para hacer llamadas interestatales. Es ridículo. No voy a hacerlo.

Alicia: Muy bien, pues que hagan también llamadas a líneas eróticas gratis.

Henry: ¿A modo de prima? No es mala idea. ¿Por qué no empiezas con Phil?

Phil: ¿Empezar qué?

Alicia: ¿Crees que mi trabajo es fácil? ¿Crees que es divertido despedir a la gente?

Phil: ¿“Despedir a la gente”? ¿Es eso lo que váis a empezar conmigo? ¿Es eso?⁴⁴³ (*The Paper*, 00:16:32 a 00:16:57)

⁴⁴⁴ Su jefe, Bernie, le advierte que el periodismo es un mal oficio para hacerse rica y que si bien los periodistas en efecto pueden codearse con la gente que tiene dinero e influencia, nunca pertenecerán a su mundo. Al respecto ver página 109.

⁴⁴⁵ El mal carácter de Alicia es un rasgo propio de las periodistas de la tipología A3, el A3b, falsedad y mal carácter (ver página 381).

⁴⁴⁶ ¿Ha llamado Bobby? (*The Paper*, 00:16:16)

⁴⁴⁷ Ver página 249.

je, ya que desde la ropa que utiliza (elegante pero muy sobria) (**A1c, escasa atención por su aspecto físico**) hasta el modo de moverse, pasando por el despiadado cinismo con que se expresa, la puesta en escena refuerza una cierta masculinización del personaje. La misma se apoya desde el guión en las ya mencionadas ansias de proyección social –sólo perceptibles en la década en periodistas varones: las mujeres ansían la fama y salir en la televisión, no las relaciones sociales y la influencia derivadas de la popularidad–, el modo en que se plantea su infidelidad –sin darle excesiva importancia o dramatismo– o su deseo de participar con sus colegas en los encuentros post-laborales en el bar, entre otros. A diferencia de lo que ocurre con las periodistas del grupo A2 (*sob sister actualizada*) –y en consonancia con las del A1 (*fría e implacable*) y A3 (*frívolas y ambiciosas*)–, todos estos elementos de la personalidad de Alicia no parecen impostados o simulados para tener éxito en un mundo masculino, sino que el espectador los entiende como propios de su carácter.

La película castiga y humilla en numerosas ocasiones a este personaje,⁴⁴⁸ al igual que sucede de manera sistemática con los de la categoría A3 y con algunos de la A2. Uno de esos momentos humillantes tiene lugar cuando trata de negociar un aumento de sueldo con el propietario del periódico, Graham Keighley (Jason Robards), al que aborda en una fiesta. En primer lugar, él decide interpretar como una insinuación de tipo sexual su comentario de que quiere plantearle un asunto cara a cara y en solitario (*The Paper*, 01:10:12), puesto que la corta con un “soy gay” (01:10:17) del que luego se desdice con una sonrisa mientras Alicia, un tanto abochornada, trata de salvar la situación comenzando a argumentar que su frase no debía interpretarse en los términos en los que él lo ha hecho. Uno de los pasajes más significativos del filme es cuando la redactora-jefe, empecinada en continuar con su conversación, sigue sin darse cuenta al editor hasta el baño de hombres,⁴⁴⁹ en el que algunos de los usuarios se muestran incomodados por la presencia de una mujer, tratando de cubrirse u ocultarse de ella.⁴⁵⁰

Alice gets punished throughout the film, ostensibly for her ethical lapses, but actually for her unfeminine displays of authority. She is punched in the nose by the city editor, shot in the leg by the city park commissioner, and, perhaps most injurious of all, put down in public by her publisher (Jason Robards). In what Maslin somehow regarded as “one of the film’s livelier scenes”, Alicia is so intent on speaking to the publisher at a charity function that she follows him into the men’s room. “I would love it”, he says, “if you weren’t here”. She suddenly wakes up to where she is and gasps⁴⁵¹. An attendant then hands her a towel. The whole scene unfolds like a Freudian nightmare, with the aggressive, elegantly gowned Alicia exposed, amid sinks, urinals, as gender confused.⁴⁵² (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998, 123-124)

⁴⁴⁸ Se corresponde con el rasgo **A3d** (ver página 381).

⁴⁴⁹ Puede interpretarse que metafóricamente el filme expresa de este modo que hay lugares exclusivamente masculinos en los que ni la mujer más decidida y agresiva puede permitirse entrar.

⁴⁵⁰ En *The Big Brass Ring* hay una escena muy similar que, sin embargo, plantea una relación de poder entre los personajes totalmente distinta. En ella la periodista Cela Brandini sigue hasta los baños de hombres al candidato para plantearle, una vez más, una pregunta a la que él no le ha dado respuesta. Al igual que Alicia, Cela lleva un elegante vestido negro de noche pero, a diferencia de lo que ocurre en *The Paper*, en la película de Hickenlooper no hay nadie más en el lugar y la situación resulta de manera clara más intimidatoria para él que para ella.

⁴⁵¹ En realidad Alicia no hace el menor gesto al darse cuenta de dónde está y trata de mantener su dignidad mientras se gira para marcharse.

⁴⁵² Alicia es castigada a lo largo de toda la película, aparentemente por su falta de ética pero, en realidad, por su poco femenina exhibición de autoridad. Recibe un puñetazo en la nariz por parte del jefe de local, un disparo en la pierna del concejal de transportes y, quizá lo más vejatorio de todo, es humillada en público por su

Con respecto a los otros dos pasajes de humillación y castigo mencionados por Good, hacia el final de la película Clark se enfrenta a Henry primero verbal y después físicamente en la rotativa, cuando él trata de detener la impresión una vez que tiene pruebas de que la información que publican está equivocada, mientras que ella, por su parte, intenta a su vez impedirselo. En el fondo del conflicto, al menos por parte de la redactora-jefe, figuran no sólo los intereses del medio, sino también el sordo enfrentamiento existente entre ambos personajes, que representan maneras muy diferentes de entender la profesión.⁴⁵³

Alicia: You son of a bitch. You're not gonna stop this run.

Henry: Did you run that headline?

Alicia: You're goddam right. We were two hours past deadline. Nobody knew where you were.

Henry: It's 180 degrees wrong. We gotta change it.

Alicia: How far are we into the run?

Chuck (press chief): A quarter of the way, maybe more. There's 90,000 papers on the trucks.

Alicia: No way! We run what we got.

Henry: It's wrong!

Alicia: Given the information we had, it's right.

Henry: I got a cop. I got a quote. It's wrong.

Alicia: Not today. Tomorrow it's wrong. We only have to be right for a day.

Henry: This shouldn't be semantics or money. People will read this, Alicia, and they'll believe us.

Alicia: People take the "Sun" with a grain of salt. We'll run yours tomorrow.

Henry: No! Not tomorrow! Right fucking now today!

Alicia: I bet you thought it would never catch up with you, that I don't know the shit you guys say about me. You think I don't get the bean counter jokes or understand your snide shit? You don't even have a college degree. You couldn't take the shit I put up with! You assholes think I don't know that you wait until I leave before you sneak off to the Bear's Head? Can't invite me for a lousy drink.

Henry: You jerk, it's not about you or me!

Alicia: Never thought it'd catch up with you. Well, fuck you. It catches up today. We run what we've got.⁴⁵⁴ (*The Paper*, 01:20:07 a 01:21:18)

editor (Jason Robards). En lo que Maslin por alguna razón describió como “una de las escenas más animadas de la película”, Alicia está tan decidida a hablar con el editor durante una fiesta de caridad que lo sigue al baño de hombres. “Me encantaría”, dice él, “que no estuvieras aquí”. De pronto ella se da cuenta del lugar en el que se encuentra (*ver nota a pie anterior*) y sofoca un grito. Un sirviente le tiende una toalla. La escena al completo se desarrolla como una pesadilla freudiana, con la exposición de la agresiva y elegantemente vestida de fiesta Alicia, entre lavabos y urinarios, como alguien confundido en su rol “de género”. (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998*, 123-124)

⁴⁵³ Entre otras cuestiones, resumen también el conflicto entre los periodistas titulados universitarios (Alicia) y los que presumen de ser periodistas de raza o de olfato (Henry). Es un tema que no se toca excesivamente en el cine, pero que cuando se menciona se salda siempre a favor de la segunda opción.

⁴⁵⁴ **Alicia:** ¡Hijo de puta! No vas a parar la impresión.

Henry: ¿Ordenaste tú ese titular?

Alicia: Por supuesto. Llevábamos dos horas de retraso sobre la hora de cierre y nadie sabía dónde estabas.

Henry: Está completamente equivocado. Tenemos que cambiarlo.

Alicia: ¿Cuánta tirada llevamos?

Chuck (jefe de rotativa): La cuarta parte, quizá más. Hay 90.000 periódicos en los camiones.

Alicia: ¡Ni de broma! Seguimos con lo que tenemos.

Henry: ¡Está mal!

Alicia: Dada la información que teníamos entonces, está bien.

Henry: Tengo un poli. Tengo un soplo. Está mal.

Alicia: No para hoy. Mañana está mal. Sólo tenemos que acertar un día.

Henry: No es cuestión de semántica, no es cuestión de dinero. La gente leerá esto, Alicia, y nos creará..

Alicia: Somos el “Sun”, nos acogerán con reservas. La tuya saldrá mañana..

Cuando los argumentos verbales se revelan estériles, Henry trata de pasar a la acción y roba las llaves para detener la máquina, lo que da pie a una escena que pretende ser hilarante, en la que se pelean dejando ver que ninguno de los dos es demasiado ducho en los conflictos físicos. El personaje que sale peor parado es el de Alicia, no sólo porque es la perdedora en el enfrentamiento sino también porque ella misma resulta la víctima de sus propios intentos de agresión (se cae al suelo cuando intenta dar una patada y se hace daño cuando consigue darle



Fotograma 6-2. Alicia Clark (Glenn Close) protagoniza numerosas escenas humillantes en *The Paper*

un puñetazo a Henry). Además, la puesta en escena por parte de la actriz sirve para ridiculizarla de manera especial mientras pretende adoptar poses de luchador enfundada en un vestido de noche, así como a través de sus gestos de ira enloquecida.

No obstante, al final Alicia rectifica (en este caso en lo profesional: **A2a, reconversión profesional del personaje**,⁴⁵⁵ en lugar de **A1d, reequilibrio de lo personal y lo profesional**) tras una conversación en el bar con su compañero Michael McDougal (Randy Quaid), en el curso de la cual éste le hace darse cuenta de que ha llegado demasiado lejos en el abandono de los principios de la profesión. Alicia decide llamar por teléfono a la rotativa y ordenar el cambio de titular. Mientras lo hace es víctima, no obstante, de un nuevo “castigo” al convertirse en la imprevista receptora de un disparo del jefe de policía contra su colega Michael. De este modo, Alicia termina en el hospital, en el que también se encuentra Henry acompañando a su mujer Marty, que acaba de tener a su bebé después de una inesperada complicación en el proceso de parto.

Henry: ¡No! ¡Mañana no! ¡Saldrá este puto día de hoy!

Alicia: Apuesto a que creías que nunca se volvería contra ti y apuesto a que crees que no sé lo que decís sobre mí... ¿Crees que no sé que me llamáis agarrada o que no entiendo tus sarcasmos? Ni siquiera tienes un título. ¡Tú no podrías con la mierda que aguanto yo! Gilipollas, ¿crees que no sé que esperáis a que me vaya para iros a tomar una cerveza? Ni siquiera podéis invitarme a un trago...

Henry: ¡Oye, imbécil, no se trata de ti y de mí!

Alicia: Creías que nunca llegaría el día. Jódete, ha llegado. Se imprime lo que tenemos⁴⁵⁴. (*The Paper*, 01:20:07 a 01:21:18)

⁴⁵⁵ Ver página 401.

6.2 Frivolidad televisiva (A3)

Cuando la ambición profesional se une con una total falta de escrúpulos, superficialidad y magnificación del aspecto físico, surge el segundo gran estereotipo de los 90: la frívola presentadora de televisión. El amigo transexual de Laura Ayres (Whoopi Goldberg) en *The Associate* (Cómo triunfar en Wall Street), (Donald Petrie, 1997) resume así a este personaje, muy habitual en los 90: “Slutty yet intelligent... News anchor!”⁴⁵⁶ (*The Associate*, 00:51:38).

Se trata, en realidad, del personaje más abundante de la década, con un total de 25 apariciones, de las cuales 23 son mujeres. Los rasgos que lo definen son:

- a) **Ambición profesional (Aa):** Al igual que en el caso anterior, estas periodistas están dispuestas a lo que sean para triunfar. En este caso se trata, no obstante, de un retrato mucho más exagerado y con frecuencia disparatado, ya en el terreno de la caricatura y, además, la periodista no aspira a mejorar en lo profesional sino a la popularidad y la fama.
- b) **Rechazo de los roles femeninos convencionales (Ab).**
- c) **Falta de escrúpulos (Ac):** Este rasgo parte del que en el apartado anterior se definió como “prácticas profesionales poco ‘ortodoxas’” pero, a diferencia de aquel, aquí se torna consciente. La periodista sabe que su modo de actuar no es lícito y/o ético, a pesar de lo cual no muestra ni el menor atisbo de duda a la hora de poner en práctica la maniobra que sea necesaria para obtener la información que necesita, hacerla más vendible o atractiva, etcétera.
- d) **Frialdad y falta de piedad (Ad).** Es éste un rasgo que entronca con la frialdad del estereotipo anterior pero que presenta en este caso unas características diferentes que hace que pueda considerarse como un elemento distintivo. En este caso ante situaciones extremas se mostrará como alguien despiadado, sólo preocupado de conseguir la noticia. No es la sensibilidad cubierta de una coraza del personaje anterior,⁴⁵⁷ sino una completa deshumanización del personaje, al que sólo le preocupa su trabajo o, incluso, su éxito profesional.
- e) **Incompetencia profesional (A3a):** Las ambiciones de este tipo de personajes no se corresponden en absoluto con sus capacidades profesionales. Son malas haciendo su trabajo y con frecuencia, además, conscientes de ello, pero no les importa demasiado.
- f) **Falsas y de mal carácter (A3b):** Histéricas, agresivas, de insulto fácil y de trato despótico con los que las rodean, son capaces sin embargo de componer la sonrisa más encantadora del mundo en cuestión de segundos si su interés personal está en juego o cuando se enciende el piloto de la cámara.

⁴⁵⁶ “Loba y aún así inteligente ¡Presentadora de informativos!” (*The Associate*, 00:51:38).

⁴⁵⁷ Algunos de los personajes identificados como A1 presentaban también este rasgo, como M.J. Major en *Return to Paradise*.

- g) **Explotación del atractivo físico (A3c):** Otro de los grandes matices con respecto al perfil anterior. Estos personajes están interpretados por actrices muy atractivas que, a diferencia de las anteriores, consideran su aspecto como baza principal para el éxito tan ansiado. Ligado con este punto tenemos la elección del vestuario: traje de chaqueta con minifalda y tacones, colores saturados y llamativos y melenas más largas y cuidadas, que sirven para destacarlas del resto de los personajes con que se relacionan.
- h) **Humillaciones y castigos (A3d):** Si el perfil anterior definía a un personaje con rasgos negativos pero que inspiraba la simpatía o al menos la empatía del espectador, en este caso la antipatía es absoluta. Tanto que es casi un elemento común que en algún momento el personaje sufra algún tipo de humillación o incluso castigo físico que se presenta ante el espectador como merecido.

6.2.1 Periodistas en formación: Tally Atwater (*Up Close & Personal*) y Laurie Callahan (*Mad City*)

Más que una película sobre los medios de comunicación, *Up Close & Personal* es un drama romántico que relata la historia de amor entre la joven aspirante a periodista Tally Atwater (Michelle Pfeiffer) y su mentor y más tarde marido, Warren Justice (Robert Redford). A diferencia del resto de los personajes de este subepígrafe, el de Tally es abordado con bastante simpatía por parte del filme y constituye el menos extremo de todos los estudiados. Sin embargo, este capítulo arranca con él porque es significativa la visión que a su través ofrece la película de la incorporación de las mujeres al periodismo sin que se perciba además intención crítica alguna por parte de los guionistas sino incluso todo lo contrario. Todos los elementos que aparecen en el retrato de Tally, edulcorados en este caso por el romanticismo del filme y por un final en el que ella logra el éxito profesional, serán los que se reutilicen en otras películas para ofrecer una visión crítica y negativa de las profesionales de la información que ejercen su trabajo en televisión.

El primer rasgo característico del personaje, cuya evolución personal se presenta en *flashback* a partir de un presente en el que Tally es una de las presentadoras de informativos más populares de Estados Unidos, es, de nuevo, la ambición (**Aa, ambición profesional**). Ya al principio de la película su hermana afirma que ella siempre tuvo muy claro que era lo que quería en la vida: ser la número 1 y ver su nombre en letras de neón (*Up Close & Personal*, 00:01:52), de modo que la ambición de este personaje no va orientada, como ocurría con las profesionales del grupo anterior,⁴⁵⁸ hacia la excelencia periodística sino hacia el éxito y la popularidad televisivos. Este rasgo se relaciona también con la cada vez mayor confusión entre los ámbitos de la información y el entretenimiento, en función de la cual los periodistas pasan a convertirse en estrellas mediáticas, con todo lo que ello conlleva. Esta situación, que queda clara a lo largo de toda la película, es criticada por el coprotagonista masculino en un momento en el que mantiene una discusión con su director con respecto al patrocinio comercial de los

⁴⁵⁸ Con la excepción de Alicia Clark (Glenn Close) que, como ya se dijo, constituye un híbrido entre las diversas manifestaciones de la periodista ambiciosa.

espacios informativos. Ante el recordatorio, por parte del ejecutivo, de que la emisora es un negocio y que como tal ha de ganar dinero, Justice replica: “Yeah, it's a business. The entertainment business. The hell with the news and with the truth”⁴⁵⁹ (*Up Close & Personal*, 00:59:34).

Volviendo a las razones que alimentan la ambición profesional de Atwater, cuando su jefe Justice irrumpe en su casa para ofrecerle un puesto de reportera, aprovecha la visita para hacer un rápido repaso visual de las publicaciones que la en ese momento aspirante a periodista está leyendo, constatando que son revistas sobre el ascenso a la fama de alguna presentadora famosa y que los periódicos serios brillan por su ausencia (*Up Close & Personal* 00:16:56). Claro está que con este comentario se da a entender que el asesoramiento profesional de Justice irá orientado a convertir a Tally en una verdadera profesional, más allá de su fijación por la fama, pero los mimbres que sustentan dicha suposición son muy endebles: lo único positivo que se sabe de Tally en lo profesional hasta entonces –aparte de una férrea determinación que le hace aguantar todo tipo de humillaciones, como se verá a continuación– es que, en palabras de Warren, “she eats the lens”⁴⁶⁰ (*Up Close & Personal*, 00:15:30). Más adelante, el relato que Tally hace a Warren sobre su adolescencia completará la motivación del personaje con las razones que le dan origen: tal y como se describe a sí misma, Tally cuenta con su aspecto físico como único pasaporte para salir de la miseria tomando como modelo a la periodista Diana Sawyer, muchas veces citada por sus émulas cinematográficas de la década.

Para alcanzar su objetivo está dispuesta a cualquier cosa (**Ac, falta de escrúpulos**). En primer lugar, falsifica los contenidos de la bobina con la que pidió (y consiguió) su primer trabajo, escenificando situaciones que no ocurrieron en realidad y afirmando que cuenta con experiencias profesionales previas que en realidad no tuvieron lugar. Más adelante, cuando ya esté ejerciendo como reportera, Tally dedicará buena parte de sus esfuerzos a tratar de conseguir que la cadena le asigne información importante utilizando pequeñas mentiras como la de decir que se encuentra mucho más cerca del lugar de la noticia de lo que de verdad está. Todas estas tretas no son criticadas en absoluto por la película, que parece considerar el engaño parte consustancial de la forja de una carrera periodística. Así, el único comentario de Justice al respecto es –aparte de que él ya lo sabía porque siempre comprueba la información que recibe, dando así una de las múltiples lecciones profesionales que prodigará durante el filme– que la falsificación realizada por Tally constituye una prueba de lo decidida que está a abrirse camino en la profesión: “If you're hungry enough to fake it, you might be hungry enough to do it”⁴⁶¹ (*Up Close & Personal*, 00:17:43). No deja de ser llamativo que esta ligereza a la hora de mentir en alguien que da sus primeros pasos en una profesión consagrada a la búsqueda de la verdad no despierte el más mínimo resquemor, ni ahora ni más adelante, en el que va a ser su primer y principal mentor profesional.

⁴⁵⁹ “Sí, es un negocio. El negocio del entretenimiento. Al diablo con las noticias y con la verdad” (*Up Close & Personal*, 00:59:34).

⁴⁶⁰ “Se come la cámara” (*Up Close & Personal*, 00:15:30).

⁴⁶¹ “Si estás lo suficientemente hambrienta para falsificarlo, deberías estar lo suficientemente hambrienta para hacerlo” (*Up Close & Personal*, 00:17:43).

El “hambre” de Tally también le facilita soportar todas las humillaciones y tareas subordinadas que Warren le encomienda después de darle su primer trabajo como asistente (**A3d, humillaciones y castigos**), antes de ascenderla a reportera. Aunque toda esta etapa de sufrimiento es muy hollywoodiense, no queda del todo claro por qué las humillaciones, los trabajos subordinados y la falta de respeto por parte de los superiores han de formar parte de la formación de un profesional del periodismo.

Hay también un claro componente sexista en esta parte inicial del filme ya que, por ejemplo, Warren se dirige a ella llamándole “tesoro” –en la versión doblada al castellano: “sweet-heart” en el original en inglés– la primera vez que la ve, un exceso de confianza que ella frena informándole de cuál es su nombre, lo que provoca que él se regodee con sus compañeros varones. Por si esto fuera poco, a su llegada a la emisora se le rompe la manga de la chaqueta y, sobre todo, se le cae el bolso cuando por fin se encuentra ante Justice en su despacho. Por supuesto todo el contenido del mismo se desparrama por el suelo, obligándola a ponerse de rodillas para recogerlo, con el consiguiente el regocijo de Justice, así como a justificarse por una ficha de casino que destaca entre sus pertenencias personales, explicando que procede de Nevada.

Desde su primer encuentro, todo en la actitud de Warren hacia Tally resulta bastante humillante. En esa primera entrevista le pregunta también (y es lo único sobre lo que la interroga antes de darle el trabajo) si siempre lleva tanto maquillaje (00:09:19) y le informa de cómo le gusta el café, indicándole que debe tener esa información bien presente si no quiere tener la carrera más corta de la historia del canal (00:09:10). Cuando, después de un tiempo trabajando para él, ella le sugiera que podría hacerse cargo de la información del tiempo, por toda respuesta él le pide que vaya recoger su ropa a la tintorería. Sin consultarlo ni tan siquiera con ella, cambia en directo su nombre (Sally) por el de Tally, con el que desarrollará su carrera profesional. Asimismo, cuando la visita en su casa para ofrecerle un ascenso, Warren hace, desde su arrogancia y desde el tipo de relación aceptada entre ambos, el siguiente comentario: “You thought I came by to fuck you, didn't you?”⁴⁶² (00:18:03), que como indica Herman, es representativo del tipo de acoso sexual, ampliamente admitido, que sufre la protagonista femenina en esta película (Herman 2004-2005, 21).

Todo esto se cuenta de tal forma que Warren Justice no se presenta como un tirano explotador y misógino, sino como una especie de entrenador personal o sargento de instrucción, duro y exigente, que está moldeando el carácter de la futura estrella de la televisión. Todas esas humillaciones y demostraciones de autoridad por parte de Warren y de acatamiento de órdenes por parte de Atwater remiten a los entrenamientos militares tal y como los suele mostrar el cine de Hollywood. El carácter vejatorio del comportamiento de Justice es denunciado por la propia Atwater cuando él acude en su auxilio para sacar a su hermana de un lío económico: “You get a rush out of humiliating me!”⁴⁶³ (*Up Close & Personal*, 00:33:33), un momento a partir del cual su relación cambia y se vuelve mucho más igualitaria.

⁴⁶² “Creíste que venía a echar un polvo, ¿a que sí?” (*Up Close & Personal*, 00:18:03).

⁴⁶³ “Por lo visto sigue excitándote humillarme” (*Up Close & Personal*, 00:33:33).

Por otra parte, las habilidades profesionales de Tally no quedan muy claras en ningún momento de la película, en particular al principio (**A3a, incompetencia profesional**). Más allá del comentario de Warren con respecto a que se “come la cámara”, en esta primera parte se la puede ver poniéndose nerviosa antes de su primera aparición en pantalla (Warren tiene que ir a rescatarla del baño), haciéndolo tan mal en su estreno televisivo que todo el estudio se ríe de ella, estudiando gramática para tratar de compensar sus evidentes carencias formativas que, sin embargo, no le impiden al mismo tiempo ser osada y, así, un largo etcétera de desgracias que hacen que la fe de Warren en el futuro profesional de Tally parezca, en el fondo, más bien fe en su propia capacidad de modelado a partir de la telegenia de ella, único valor incuestionable que posee el personaje.

La importancia del atractivo físico (**A3c, explotación del atractivo físico**) en el negocio de las noticias televisivas constituye un aspecto muy destacado en esta película, como ya se comentó en el capítulo 4 en relación con los personajes de Marcia McGrath (Stockard Channing) y Joanna Kenelly (Kate Nelligan).⁴⁶⁴ Tally se preocupa mucho por su imagen, tanto que en su primera entrevista de trabajo no duda en preguntarle a la mujer que la recibe si considera que va demasiado elegante (00:03:45), mientras que su principal preocupación en su primera conexión en directo es retocarse el maquillaje, hasta que Justice la frena y le exige que se concentre en lo que va a decir (00:22:08). Esto no significa, no obstante, que él no le dé importancia a su aspecto. En realidad, su siguiente paso será cambiar por completo el estilismo de Atwater, buscando una imagen más profesional y agresiva.⁴⁶⁵

Uno de los temas que se plantea en esta película en relación con el periodismo, no demasiado habitual en la década y en absoluto presente en torno a los restantes personajes de periodistas que responden al estereotipo de la frívola ambiciosa, es el conflicto entre la vida personal y profesional. No hay que olvidar al respecto que el filme apuesta por el amor romántico y que esta propuesta constituye su tema central (Ehlers 2006, 111) (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 173).

Tras la relación inicial descrita, propia de Pigmalión y Galatea, Warren y Tally caen uno en brazos del otro, coincidiendo con el momento en que ella recibe una oferta de trabajo para irse a Filadelfia. De acuerdo con los roles femeninos tradicionales, lo “normal” sería que Atwater renunciase al nuevo trabajo y a su futuro profesional para disfrutar de las mieles de su naciente amor, pero aquí se retrata a una mujer más moderna que ni siquiera llega a plantearse dicha posibilidad (**Ab, rechazo de roles femeninos convencionales**). Sus primeros pasos profesionales en Filadelfia son desastrosos. Aparte de lo mucho que le influye la declarada animadversión con que la recibe su compañera Marcia, Tally cobra consciencia de hasta qué punto es obra de Warren, lo que le hace sentir insegura: “I’m exactly the way you made me. Do it this way! Do it that way! I don’t even know how to do it without you”⁴⁶⁶ (*Up Close&Personal*, 01:08:12).

⁴⁶⁴ Ver página 246.

⁴⁶⁵ Ver al respecto el subepígrafe 4.1.3.

⁴⁶⁶ “Soy exactamente lo que has querido que sea. ¡Hazlo así, hazlo de aquella manera! Ni siquiera sé cómo hacerlo sin ti” (*Up Close&Personal*, 01:08:12).

En ausencia de su mentor, Tally busca otros referentes. La prueba más evidente de la superficialidad del personaje es que esto se traduce en un cambio de imagen: se corta el pelo y se lo tiñe al estilo de Marcia, buscando una imagen menos agresiva que la que le había otorgado Warren. Para paliar todo este desastre, y a instancias del agente de ambos, él opta –también rompiendo con los modelos más convencionales– por reunirse con ella en Filadelfia, en principio para una temporada, con el fin de aportar a la periodista la seguridad perdida: “Bullshit. I dressed you, I pointed you toward the camera, but you did it. You told the story. You know how to do it. You're gonna doing it on your own”⁴⁶⁷ (01:08:16). Una afirmación que, aparte de otros posibles matices, se contradice bastante con lo que la película ha mostrado hasta el momento, ya que la única información exitosa de Tally a la que ha asistido el espectador es aquella en la que Warren le dictó el contenido de la misma.

Por otra parte, la idea de que el periodismo es un trabajo muy absorbente que deja poco espacio para la vida privada está bastante presente en el filme, así como la endogamia característica de la profesión. Warren lleva a costas dos divorcios, uno de ellos también de una periodista. Su tercer matrimonio será con Tally, a quien corresponde en todo momento la iniciativa en la parte sentimental de su relación (**Ab, rechazo de roles femeninos convencionales**) (01:22:10). Da idea de la entrega que exige la profesión el hecho de que ambos pasen su noche de bodas trabajando en un reportaje. Como conclusión, él decide marcharse a Panamá porque, tras haber dejado su puesto en Miami para reunirse con ella, no ha logrado encontrar un nuevo trabajo que le satisfaga: “It can't be me putting wine on ice while you wrap up the evening news. And it can't be you turning down a story 'cause you don't wanna leave me”⁴⁶⁸ (01:43:15), argumenta Warren antes de partir hacia Panamá para realizar un prometedor reportaje de investigación, en el curso del cual morirá.

De este modo el final feliz de la película, en el que Tally triunfa como profesional, se ve ensombrecido por la muerte de Warren, lo que sugiere la imposibilidad de compatibilizar lo privado con lo profesional, contribuyendo así a consolidar una imagen sacerdotal del periodismo que la hace poco compatible en la práctica con cualquier intento de tener una vida normal. “In *Up Close and Personal* where Tally Atwater has both a successful career and a happy marriage, her husband is killed, leaving her without the latter. This suggests that although it might be possible for women to ‘have it all’ this goes against traditional societal roles, and is not a wholly accepted part of dominant gender ideologies”⁴⁶⁹ (Herman 2004-2005, 29). La muerte de Warren puede interpretarse también como la constatación de que, obligatoriamente, Tally caminará a partir de entonces en solitario, con la muerte de su “sargento instructor” como broche de la etapa formativa y pistoletazo de salida de la edad adulta.

⁴⁶⁷ “Tonterías. Te vestí, te indiqué dónde estaba la cámara, pero lo hiciste tú. Tú contaste la historia. Sabes cómo hacerlo. Vas a hacerlo sola a partir de ahora” (01:08:16).

⁴⁶⁸ “No puedo dedicarme a poner una botella de vino a enfriar mientras espero que vuelvas de presentar las noticias. Y tú no puedes abandonar una historia porque no quieras dejarme solo” (01:43:15).

⁴⁶⁹ “En *Up Close & Personal*, cuando Tally Atwater consigue tanto el éxito profesional como un matrimonio feliz, su marido es asesinado, dejándola sin el último. Esto sugiere que aunque podría ser posible que una mujer “lo tuviese todo”, esta opción va contra las reglas tradicionales de la sociedad, y no resulta aceptable para la ideología de género dominante” (Herman 2004-2005, 29).

La película concluye, tal y como comenzó, con Tally en plena cúspide de su carrera durante un acto público de la emisora nacional para la que trabaja, una escena que sirve como colofón no sólo de su propia trayectoria profesional sino también y sobre todo, del legado de Justice. En su emotivo discurso final, Tally tira lo que había escrito y habla, desde el corazón, dando a entender que sus prioridades han cambiado desde su obsesión inicial por la gloria a su preocupación por la noticia –un rasgo éste que se correspondería con el estereotipo anterior, A1–, si bien, como ya se ha visto, poco hay en el desarrollo de la película que sirva para corroborar esta halagüeña visión final.

Y si una aspirante a periodista hambrienta de éxito profesional puede ser moldeada hasta este punto por su veterano mentor para poner, por el bien de la profesión periodística, la noticia por delante de cualquier otra consideración, un profesor con un ideario menos “escrupuloso” puede convertir en apenas 24 horas a un personaje similar en una auténtica desalmada sin el menor escrúpulo, como sucede con Laurie Callahan (Mia Kirshner) en *Mad City*. Tal y como ya se comentó en un capítulo anterior (ver página 95), un “rápido cursillo” a cargo de su jefe inmediato, Max Brackett (Dustin Hoffman), y más tarde enriquecido por la estrella nacional Kevin Hollander (Allan Alda), hacen que Laurie pase de la ingenuidad del novato a superar en muy poco tiempo a sus maestros, alimentada por esa ambición que constituye el nexo de unión de la mayor parte de las periodistas retratadas por el cine.

6.2.2 Suzanne Stone, en *To Die For*: en busca del estrellato

La influencia perniciosa de los medios de comunicación y los efectos de la popularidad asociada a los mismos, presente de manera secundaria en las dos películas analizadas que se analizarán de *Scream* (ver página 392), constituye el tema central de *To die for* (Todo por un sueño), (Gus Van Sant, 1995). Su protagonista es Suzanne Stone Maretto (Nicole Kidman), una aspirante a estrella de televisión dispuesta a cualquier cosa, asesinato incluido, por conseguir sus ambiciones.⁴⁷⁰ Al igual que ocurría con Tally Atwater, en su caso no es la excelencia profesional lo que está en juego sino la popularidad, la celebridad y, en todo caso, el éxito personal (**Aa, ambición profesional**). El tema central de la película es la influencia de la televisión en la sociedad actual, en la línea de títulos anteriores como *A Face in the Crowd* (Un rostro en la multitud), (Elia Kazan, 1957) o *Being There* (Bienvenido Mr. Chance), (Hal Ashby, 1979), pero no en su dimensión informativa sino como plataforma de la celebridad, de ahí que no se haya considerado pertinente incluirla en los títulos cuyo tema es el periodismo. Esta idea central –su mensaje explícito (Bordwell y Thompson, *El arte cinematográfico: una introducción* 2000, 49-52)– se expresa en varias ocasiones, una de ellas en boca de la propia protagonista:

⁴⁷⁰ El personaje de Suzanne Stone está basado en Pamela Smart, que fue encontrada culpable del asesinato de su marido en colaboración con un joven de quince años con el que mantenía una relación pedófila, y cuya aspiración era convertirse en una estrella de la televisión. La columnista y novelista Joyce Maynard, ella misma muy narcisista y con obvios afanes de notoriedad, utilizó la historia de Pamela Smart para dar cuerpo al hilo argumental, pero, según ella misma confirmó, el personaje central de la novela tenía también mucho de ella misma. La versión cinematográfica, dirigida por Gus Van Sant, fue producida por Laura Ziskin, que también es la responsable de *Hero* (Héroe por accidente), (Stephen Frears, 1992) que, como ya se vio, trata asimismo sobre la influencia de los medios de comunicación en un mundo dominado por los mismos (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 155-156).

You're not anybody in America unless you're on TV. On TV is where we learn about who we really are. Because what's the point of doing anything worthwhile if nobody's watching? And if people are watching, it makes you a better person.⁴⁷¹ (*To Die For*, 00:21:40 a 00:21:54)

No obstante, *To Die For* sí entra de lleno en este estudio en cuanto a que la protagonista es una periodista de formación (posee un título universitario en periodismo electrónico) que aspira a convertirse en una famosa presentadora de televisión utilizando para ello como plataforma de lanzamiento desde la información meteorológica hasta la elaboración de un documental sobre la “juventud actual”.

El personaje de Suzanne Stone sirve de epítome de las peores cualidades de la periodista cinematográfica de los años 90: ambiciosa, frívola, descerebrada y dispuesta a todo por conseguir el éxito. “She is one of the most amoral, calculating film villainesses in recent memory, stopping at nothing, including murder, to catapult herself from cable weather girl to the next Diane Sawyer⁴⁷²”⁴⁷³ (C. Hanson 1996, 46).

Sus aspiraciones se basan sobre todo en su aspecto físico (**A3c, explotación del atractivo físico**), que ella misma considera su baza principal y condición ‘sine qua non’ para ser una profesional exitosa. Los argumentos que da para convencer a su cuñada de que se quite unos lunares que la afean y mejorar así sus posibilidades de éxito en el patinaje artístico, refuerzan la idea de que para ella la imagen constituye un valor absoluto:

You know Mr. Gorbachev, the guy that ran Russia for so long? I am a firm believer that he would still be in power today if he had had that ugly purple thing taken off his head.⁴⁷⁴ (*To Die For*, 00:09:45)

Suzanne cuenta con un guardarropa muy femenino compuesto fundamentalmente por trajes de chaqueta y falda (más bien cortas) y zapatos de tacón de colores bastante llamativos, destacando los tonos pastel, azules y rosa que refuerzan la imagen dulce que pretende dar. El vestuario de Suzanne constituye la versión “feminizada” del traje de chaqueta que algunas periodistas del grupo A1 y casi todas las del A2 emplean como uniforme profesional: donde el de éstas se caracteriza por la sobriedad y la discreción, el de aquella destaca en función de los colores y complementos que lo definen. Además, Suzanne utilizará su atractivo para seducir a un adolescente inseguro e inestable y convencerlo de que le ayude a librarse de su marido que, según ella, obstaculiza su carrera profesional (**Aa, ambición profesional/A3c, explotación del atractivo físico/Ad, frialdad y falta de piedad**).

En cuanto a sus ansias de obtener fama, celebridad y éxito, es obvio que su capacidad intelectual y su formación no son sus puntos fuertes, a pesar de que tanto ella misma como sus

⁴⁷¹ En América no eres nadie si no sales en TV. En televisión es dónde aprendemos quiénes somos realmente. Porque, ¿de qué sirve hacer cualquier cosa si no hay nadie mirándote? Y si la gente te mira, eso te convierte en una persona mejor. (*To Die For*, 00:21:40 a 00:21:54)

⁴⁷² Diane Sawyer, ya mencionada en el capítulo anterior, es la copresentadora del famoso programa informativo matinal *Good Morning, America*.

⁴⁷³ “Es una de las más amorales y calculadoras villanas cinematográficas de la historia reciente, sin detenerse ante nada, asesinato incluido, para catapultarse a sí misma desde chica del tiempo a próxima Diane Sawyer” (C. Hanson 1996, 46).

⁴⁷⁴ ¿Te das cuenta de Gorbachov, el tío que gobernó Rusia durante tanto tiempo? Creo firmemente que estaría todavía en el poder si se hubiera quitado esa mancha púrpura tan fea de la cabeza. (*To Die For*, 00:09:45)

padres recalcan en varias ocasiones que procede de una buena familia y ha recibido una educación universitaria.⁴⁷⁵ Sin embargo, la profundidad de sus reflexiones revela su superficialidad (**A3a, incompetencia profesional**). Un buen ejemplo es, hacia el final del film, el momento en que se sitúa exultante ante un montón de reporteros. Lo hace no como la gran estrella que aspira a ser sino como sospechosa de asesinato, pese a lo cual se trata de un momento triunfal para ella que recuerda cinematográficamente la secuencia final de *Sunset Boulevard* (El crepúsculo de los dioses), (Billy Wilder, 1950). Suzanne aprovechará la ocasión para, luciendo su mejor gesto televisivo, hacer partícipe al mundo de las siguientes reflexiones:

It's nice to live in a country where life, liberty... and all the rest of it still stand for something.⁴⁷⁶ (*To Die For*, 01:28:54)

De todas formas, cierto es que las cualidades intelectuales no parecen ser muy importantes en el mundo al que aspira a introducirse. Un alto ejecutivo de televisión, interpretado por George Segal,⁴⁷⁷ le ofrece un interesado relato en el que se pone de manifiesto que hay otras habilidades más importantes para una aspirante a triunfar en el mundillo.

TV executive: Anyway, when I was at the network there was this gal from some ten-watt station in the Midwest where she did the weather.

Suzanne: The weather.

TV executive: So she comes up to New York in her best Donna Karan dress-for-success knockoff... blonde hair all done up in a French twist and an audition tape in her imitation leather briefcase along with a letter of introduction from her station manager. And it says... "Please give your most serious consideration to the bearer of this letter Miss So-and-so. Who is of moderate intelligence who has some experience in broadcasting and, more importantly who can suck your cock until your eyes pop out". And you know who that gal is?

Suzanne: Who? [él le susurra un nombre al oído] Is that true?

TV executive: It's true. And here comes the best part.

Suzanne: Yes?

TV executive: This is the best part. About ten years ago, I'm at some TV conference somewhere and I run into that station manager and I congratulate him on his letter-writing skills. And he doesn't know what I'm talking about.

Suzanne: Why doesn't he?

TV executive: Because he didn't write the letter.

Suzanne: Oh. Who did?

TV executive: She did. She wrote it herself.⁴⁷⁸ (*To Die For*, 00:25:13 a 00:27:14)

⁴⁷⁵ Nuevamente se ve cómo en sus escasas menciones sobre el particular, el cine cuestiona la formación universitaria académica tradicional para los periodistas.

⁴⁷⁶ Es bonito vivir en un país donde la vida, libertad... y todo lo demás significan algo. (*To Die For*, 01:28:54)

⁴⁷⁷ En el artículo de Beurnateau y su equipo sobre la imagen de las periodistas en el cine aparece parcialmente reproducido este diálogo, si bien se identifica equivocadamente al interlocutor de Suzanne como su jefe, cuando se trata sólo de un personaje con el que se encuentra de manera puntual en el transcurso de unas jornadas sobre la televisión que se celebran en el mismo hotel en el que ella está pasando su luna de miel.

⁴⁷⁸ **Ejecutivo de TV:** En cualquier caso, cuando estaba en la cadena apareció aquella chica que trabajaba en alguna estación de 10 vatios en el Medio Oeste, donde presentaba el tiempo...

Suzanne: El tiempo.

Ejecutivo de TV: Así que se presentó en Nueva York vestida para matar con su mejor traje de Donna Karan... cabello rubio recogido al estilo francés y una cinta con su audición en su maletín de imitación de cuero junto a una carta de presentación del gerente de su emisora. Y la carta decía... "Por favor, tenga en su mayor consideración a la portadora de esta carta, la señorita tal y tal. Quien tiene moderada inteligencia y alguna experiencia en radiodifusión y, lo que es más importante, que puede chupártela hasta que se te salgan los ojos de la órbita". ¿Sabes quién era?

Suzanne: ¿Quién? [él le susurra un nombre al oído] ¿De veras?

Tal y como indica Erlich, este encuentro sirve para subrayar que la maldad de Suzanne y su irracional ambición no son sólo fruto de su locura individual, sino que se insertan en un entorno corrupto y degradado, dentro del cual no parece haber salvación alguna.

In *To Die For*, Suzanne is a malevolent cartoon who, like Diana Christensen in *Network*, is made to stand for all that is stupid and exploitative about television. This time, though, there is no Max Schumacher-like old pro to serve as a voice of conscience. There is only a smarmy and sleazy network executive (George Segal) who mouths platitudes about the television journalist 'bringing the world into our homes and our homes into the world' while leaning at Suzanne and felling her up under the table. *To Die For* represents Paddy Chayefsky's worst fears come true.⁴⁷⁹ (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 157)

Dispuesta a hacer uso de los consejos ofrecidos por la estrella, pero sin tener que finalmente recurrir a ellos –de hecho, al salir de la entrevista rompe una carta cuyo contenido no genera excesivas dudas al espectador–, Suzanne encuentra su primer trabajo en una emisora de televisión local, en donde se convierte en la “chica del tiempo”. La cantidad de energía que pone en su trabajo y la trascendencia con la que ofrece la información meteorológica hacen que el personaje resulte bastante ridículo y que el espectador dude de que la enorme confianza que muestra en su propio futuro profesional vaya a verse cumplida

Este es uno de los pocos en los años 90 en los que se plantea abiertamente el tema de la maternidad y su relación –o, más bien, conflicto– con la vida profesional. A diferencia de lo que ocurría con Jenny Lerner (Tea Leoni) en *Deep Impact* (Mimi Leder, 1998), aquí sí se verbaliza el rechazo tajante de Suzanne Stone a tener hijos (**Ab, rechazo de roles femeninos convencionales**). Al respecto, Howard Good analiza la secuencia en que Suzanne y su marido les comunican a los padres de ambos la noticia de que ella ha conseguido un trabajo en una emisora de televisión local:

Numerous scenes in the film point up her refusal to bear children. The first is perhaps the most interesting, as it introduces a kind of generational gap in expectations for women. Suzanne and Larry, who recently moved into a fancy new condo, have their parents over to dinner. After the meal, Larry says, “Now, hang on everybody because we got a pretty important announcement... to make, and I think congratulations are in order”. Larry's Italian-American mother begins to shriek, while his WASP mother-in-law merely looks stunned. “Wait, wait, wait”, Suzanne interrupts. “Cut, cut, cut, cut”. It's not that”.

Larry's mom: You're not pregnant?

Suzanne: No, I'm not pregnant. For God's sake.

Ejecutivo de TV: Cierto. Y ahora viene la mejor parte.

Suzanne: ¿Sí?

Ejecutivo de TV: Esta es la mejor parte. Hace unos diez años, fui a un encuentro sobre televisión en algún lugar y allí me encontré al gerente de la emisora, al que felicité por su habilidad para escribir cartas. Y resulta que no tenía ni idea de lo que le estaba hablando.

Suzanne: ¿Y por qué no tenía ni idea?

Ejecutivo de TV: Porque él no había escrito la carta

Suzanne: Oh, ¿quién fue, entonces?

Ejecutivo de TV: Ella, ella misma la había escrito. (*To Die For*, 00:25:13 a 00:27:14)

⁴⁷⁹ En *To Die For*, Suzanne es una caricatura malévola que, como Diana Christensen en *Network*, representa todo lo que hay de estúpido y explotador en el mundo de la televisión. Pero esta vez no hay ningún viejo profesional al estilo de Max Schumacher que sirva como voz de la conciencia. Lo único que hay es un ejecutivo sórdido y pelota (George Segal) que profiere lugares comunes sobre el periodista televisivo que “nos trae el mundo a nuestros hogares”, mientras se inclina hacia Suzanne y le mete mano por debajo de la mesa. *To Die For* representa los peores sueños de Paddy Chayefsky hechos realidad. (Ehrlich, *Journalism in the movies* 2004, 157)

Larry: Suzie's got a job.

Larry's dad (incredulous): What?⁴⁸⁰ (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998, 134-135)

Efectivamente, tal y como apunta Good, esta secuencia pone de manifiesto la discrepancia entre lo que la sociedad más tradicional⁴⁸¹ espera de una mujer al casarse (básicamente que se convierta en madre) y los nuevos objetivos vitales que le aporta su incorporación al mundo laboral. Sin apoyar la primera opción, que también aparece ridiculizada, el film de Gus Van Sant tampoco deja mejor parada la segunda.

La idea que de Suzanne se niega a tener hijos debido a su desmesurado deseo de tener una carrera profesional exitosa se repite en un par de ocasiones más. En una de ellas, su rechazo a la maternidad se vincula no sólo con las aspiraciones profesionales sino también con la enorme importancia que concede al aspecto físico. La sobredimensión de la imagen, potenciada en gran medida por los medios de comunicación en la sociedad actual, constituye uno de los elementos criticados por la cinta de Van Sant a través no sólo del personaje protagonista, sino también de la adolescente obsesionada por los kilos de más y completamente fascinada por la desalmada Suzanne debido, entre otras cosas, a lo delgada que está. Esta idea aparece ligada en la película a su rechazo hacia la maternidad, a través del diálogo que mantiene con su suegra en otro encuentro familiar:

Larry's mom: What about you?

Suzanne: Me? You think I look fat?

Larry's mom: No! What about the idea of kids? That's what I mean.

Suzanne: Well, I love kids. I absolutely love them, but a woman in my field with a baby has two strikes against her... Say I'm in New York...

Larry's mom: New York?

Suzanne: Well, for instance. And I'm suddenly called on some foreign assignment... like a royal wedding or a revolution in South America. You can't run from place to place with your crew following and conduct serious interviews with a big, fat stomach. Or say you've already had the baby, and you've got this blubber, these boobs out to here. It's just so gross.⁴⁸² (*To Die For*, 00:48:06 a 00:48:43)

⁴⁸⁰ Numerosas escenas del film señalan su rechazo a tener niños. La primera quizá es la más interesante, puesto que introduce un salto generacional en las expectativas para las mujeres. Suzanne y Larry, que se acaban de mudar a un lujoso piso nuevo, invitan a sus padres a cenar. Después de la cena, Larry dice: "Ahora, atención todo el mundo porque tenemos que hacer un pequeño e importante anuncio... con el que creo que corresponde felicitaciones". La madre italo-americana de Larry empieza a chillar, mientras que su suegra "Wasp" (blanca, anglosajona y protestante) simplemente los mira atónita. "Espera, espera, espera", interrumpe Suzanne, "Corta, corta, corta. No es eso".

Madre de Larry: ¿No estás embarazada?

Suzanne: No, no estoy embarazada, por Dios.

Larry: Suzanne ha conseguido un trabajo.

Padre de Larry (incrédulo): ¿Qué? (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998, 134-135)

⁴⁸¹ Representada en este caso, como es habitual en el cine norteamericano, por los italoamericanos.

⁴⁸² **Madre de Larry:** ¿Y tú qué?

Suzanne: ¿Yo? ¿Crees que estoy gorda?

Madre de Larry: ¡No! ¿Qué piensas acerca de tener niños? Eso es lo que quiero decir..

Suzanne: Bueno, adoro a los niños. Los adoro absolutamente, pero una mujer en mi profesión con un bebé tiene dos goles en propio campo... Supón que estoy en Nueva York....

Madre de Larry: ¿Nueva York?

Suzanne: Bueno, por ejemplo. Y de pronto me llaman para cubrir algo en el extranjero... como una boda real o una revolución en Suramérica. No puedes correr de un sitio a otro con tu equipo y conducir entrevistas serias

A pesar de su locura, Suzanne se muestra, sin embargo, extremadamente cauta, fría y calculadora (**A3d, frialdad y falta de piedad**). Al principio de la cinta la hermana de Larry la bautiza como “la doncella de hielo” (00:07:24) y más adelante se confirmará que desde el principio ha utilizado y sigue utilizando sin piedad alguna a los que la rodean, sin mostrar reparo en abandonarlos más tarde a su suerte y sin importarle en absoluto cómo se puedan sentir al respecto.

Así, una vez que ha convencido a sus amigos adolescentes de que asesinen a su marido, se niega a volver a ver al joven y enamorado Jimmy (Joaquin Phoenix), respondiendo con total frialdad ante el intento de mediación de su común amiga Lydia (Alison Folland):

Lydia Mertz: [about Jimmy] He says that he needs to see you and that he's dying of love.

Suzanne Stone Maretto: Ughhh! Tell him to call a doctor.⁴⁸³ (01:21:39 a 01:21:45)

Más adelante, cuando Lydia advierte a Suzanne del riesgo de que el tercer implicado hable de más ante la policía, se encuentra frente a frente con la verdadera cara de su presunta amiga (**A3b, falsedad y mal carácter**):

Lydia Mertz: I thought we were friends.

Suzanne Stone Maretto: Okay, then. Can you take some advice from a friend? You keep your fuckin' mouth shut. It's their word against mine. Who are they? A bunch of 16-year-old losers who grew up in trailers whose parents sit around drinking and screwing their cousins. I'm a professional person, for Christ's sake. I come from a good home. Who do you think a jury would believe? Thank God we still have legal procedures in this country.⁴⁸⁴ (*To Die for*, 01:31:37 a 01:32:26)

Por último, la película cumple también con la premisa de que la periodista sea castigada por su inmoralidad (**A3d, humillaciones y castigos**). En este caso, la cinta se resuelve con el asesinato de la propia Suzanne, ordenado por el padre de Larry Maretto en venganza por la muerte de su hijo. Un plano cenital muestra a la fría, frívola y ambiciosa Suzanne en su tumba de hielo, en clara alusión metafórica, el mismo lago sobre el que patina la hermana de su víctima al mismo tiempo que, de manera muy significativa, extradiegéticamente los espectadores escuchan el tema “Must be the season of the witch”.⁴⁸⁵

6.2.3 Gale Weathers, en *Scream* (1996) y *Scream 2* (1997): el estereotipo y sus parodias

Otro personaje que encaja a la perfección dentro del estereotipo que se analiza en este apartado es Gale Weathers (Courteney Cox), la sensacionalista reportera de televisión de la película *Scream* (Wes Craven, 1996), de su continuación *Scream 2* (Wes Craven, 1997), así

con una enorme y gorda barriga. O digamos que ya has tenido al bebé, y tienes esta grasa, las tetas hasta aquí... Es tan desagradable... (*To Die For*, 00:48:06 a 00:48:43)

⁴⁸³ **Lydia Mertz:** [sobre Jimmy] Dice que necesita verte y que se muere de amor.

Suzanne Stone Maretto: Ughhh! Dile que llame a un médico. (*To Die for*, 01:21:39 a 01:21:45)

⁴⁸⁴ **Lydia Mertz:** Creí que éramos amigas.

Suzanne Stone Maretto: De acuerdo, entonces. ¿Quieres un consejo de amiga? Mantén la puta boca cerrada. Es su palabra contra la mía. ¿Quiénes son? Un puñado de perdedores de 16 que crecieron en caravanas mientras sus padres se sentaban por ahí bebiendo y tirándose a sus primos. Soy una profesional, por Dios bendito. ¿A quién crees que creará un jurado? Gracias a Dios, todavía tenemos procedimientos legales en este país. (*To Die For*, 01:31:37 a 01:32:26)

⁴⁸⁵ Debe de ser temporada de brujas.

como de la tercera entrega de la saga, *Scream 3* (Wes Craven, 2000), fuera del análisis debido a su año de estreno. En la primera de estas películas, Gale responde a todos y cada uno de los rasgos detectados en este tipo de personaje⁴⁸⁶ si bien su evolución en las sucesivas entregas hace que poco a poco se vaya reformando y convirtiendo en un personaje más simpático para el espectador. *Scream* y sus sucesoras forman parte del “cine de referencias” característico de los años 90 al que se hacía mención al principio del capítulo anterior y, en este sentido, el personaje de Weathers se aproxima a la parodia,⁴⁸⁷ lo que sirve para aventurar que a mediados de los 90 la ambiciosa y poco escrupulosa reportera televisiva constituía ya un estereotipo reconocible para el público. Cuatro años más tarde *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000) parodiará la parodia poniendo en escena a Gail Hailstorm⁴⁸⁸ (Cheri Oteri), protagonizando, aunque más exageradas aún, muchas de las escenas que se comentan a continuación.

Al igual que en todos los personajes repasados en este capítulo, la característica principal de Weathers en la primera película de la serie es una desmedida ambición profesional que la convierte en una auténtica apisonadora humana (**Aa, ambición profesional**). Gale Weathers quiere, así lo afirma, ganar un Pulitzer, obtener un enorme éxito de ventas con su libro o trabajar en Nueva York cubriendo historias “importantes” como, según ella misma apunta, el acecho a Sharon Stone. Todo ello, por supuesto, a cualquier precio. Ejemplar resulta al respecto su comentario sobre el libro que está escribiendo sobre el asesinato de la madre de la protagonista y el hombre condenado a muerte por él, en su opinión injustamente. Al darse cuenta de que la joven Sydney (Neve Campbell) empieza a dudar de la versión que ella misma ofreció a los tribunales un año antes, Gale se emociona, olfateando una posible primicia periodística; parece por un momento que va a mostrar su primer rasgo humano, pero pronto se pone en evidencia que sus objetivos no son tan loables.

Gale Weathers: Jesus Christ! An innocent man on death row. A killer still on the loose. Kenny, tell me I'm dreaming.

Kenny: You wanna go live?

Gale Weathers: Not so fast. We don't have anything concrete.

Kenny: You can't just sit on it.

Gale Weathers: I know! That's why we need proof. If I'm right about this, I could save a man's life... Do you know what that could do for my book sales?⁴⁸⁹ (*Scream*, 00:40:12 a 00:40:33)

La ambición de este personaje, como la de todos los que aparecen en este apartado, no persigue la excelencia profesional, como ocurría por ejemplo en el caso de Ellen Gulden en *One True Thing* (Cosas que importan), (Carl Franklin, 1998), sino tan sólo el éxito, sea al pre-

⁴⁸⁶ Gale Weathers es un personaje muy importante porque aparece en las tres secuelas de *Scream* y en cierto sentido ha creado escuela en todos los filmes de terror juvenil (y sus parodias) de la década de los 90 y de principios de los 2000. Se trata, por tanto, de un estereotipo muy familiar para el público adolescente.

⁴⁸⁷ Sin ir más lejos, la traducción literal del nombre de la periodista es “tiempo huracanado”.

⁴⁸⁸ “Hailstorm” significa granizada.

⁴⁸⁹ **Gale Weathers:** ¡Dios mío! Un inocente en el corredor de la muerte y un asesino todavía libre... Kenny, dime que estoy soñando

Kenny: ¿Quieres salir en directo?

Gale Weathers: No tan rápido. No tenemos pruebas.

Kenny: No puedes reservarte esta información.

Gale Weathers: ¡Lo sé! Por eso necesitamos pruebas. Si estoy en lo cierto podría salvar la vida de un hombre... ¿Te haces una idea de lo que eso podría significar para las ventas de mi libro? (*Scream*, 00:40:12 a 00:40:33)

cio que sea. Incluso en un momento Weathers, próxima a conseguir una noticia importante, le pregunta a su cámara si se sabe de alguna reportera sensacionalista “cutre” que haya conseguido el Pulitzer alguna vez (**A3a, incompetencia profesional**). “Siempre hay una primera vez”, es la respuesta de él, ante la que ella aparenta bastante emocionada. (*Scream*, 01:06:18-01:06:27).

Para conseguir sus objetivos a largo plazo (el éxito y la fama) y a corto (ser la primera en dar la noticia), Gale utiliza todos los recursos con los que cuenta. El principal parece ser su físico (**A3c, explotación del atractivo físico/Ac, falta de escrúpulos**), al que recurre sin pudor con el fin de conseguir información privilegiada o acceso a lugares que en principio le están vedados (besando, por ejemplo, al no demasiado inteligente ayudante del sheriff, al que ha abordado recurriendo a la coquetería). Gale es consciente de su atractivo⁴⁹⁰ y trata de sacarle el máximo partido posible con su vestuario, protagonizado por trajes de chaqueta con minifalda de colores intensos, llamativos y saturados como rojo o verde limón. Pero el físico no será la única herramienta que utilice para obtener información. También recurre a elementos tales como una cámara oculta con la que espía durante una fiesta en una casa particular (**Ac, falta de escrúpulos**) a un grupo de jóvenes del Instituto donde se han cometido los asesinatos, a pesar de la abierta hostilidad que algunos de ellos le expresan de forma contundente.

Por otra parte, Gale luce la mejor de sus sonrisas, habla con dulzura y es “encantadora” –aunque su falsedad resulta más que evidente– cuando trata con una fuente de información, pero es una auténtica déspota con su operador cámara, al que insulta y maltrata de palabra, o en cualquier ocasión en que sus cartas estén al descubierto. Por decirlo de otro modo, cuando no es necesario ser amable Gale exhibe todo su mal carácter, nerviosismo, mal genio y agresividad. (**A3b, falsedad y mal carácter**):

Gale Weathers: Look. Kenny?

Kenny: Yeah?

Gale Weathers: I know that you're about 50 pounds overweight but when I say “hurry”, please interpret that as “move your fat, tub-of-lard ass now!”⁴⁹¹ (*Scream*, 00:31:02 a 00:31:13)

Su falta de piedad y su sangre fría se pondrán de manifiesto en varias ocasiones. Una de ellas es durante la primera conversación con la protagonista, por la que Gale Weathers no manifiesta ni la más mínima compasión a pesar de que su madre hubiese sido asesinada recientemente. Pero más significativo resulta aún el final del filme. Gale acaba de pasar por un momento traumático, ha estado a punto de ser asesinada y ha tenido ella misma que matar. Pero en lugar de mostrarse abatida, todavía cubierta de sangre empuñará el micrófono, exultante, para ofrecer, en primicia, la información de su vida (**Aa, ambición profesional, Ad, frialdad y falta de piedad**).

⁴⁹⁰ Tomando de nuevo *AskMen* y *MovieTimes* como referencia, Courteney Cox recibe una puntuación de 80 sobre 100 por su erotismo en el primero y ocupa la posición número 59 en el *ranking* global del segundo. La revista digital *AskMen* precisa, no obstante, que la dimensión neurótica y perfeccionista atribuida a esta actriz desde que interpretó a Monica en *Friends* le resta gran parte del atractivo que sus cualidades físicas podrían aportarle (*AskMen.com* s.f.) (*The Movie Times* 1996—).

⁴⁹¹ **Gale Weathers:** Mira, Kenny

Kenny: ¿Sí?

Gale Weathers: Sé que tienes un sobrepeso de unos 20 kilos, pero cuando digo “apura”, por favor, interprétalo como “¡mueve tu culo gordo, pedazo de grasa, ahora mismo!” (*Scream*, 00:31:02 a 00:31:13)

Gale Weathers: Hi, this is Gale Weathers with an exclusive eyewitness account of this amazing breaking story. Several more local teens are dead bringing to an end the harrowing mystery of the mass killing that has terrified this peaceful community like the plot of some scary movie. It all began with a scream over 9-1-1 and ended in a bloodbath that has rocked the town of Woodsboro, all played out here in this peaceful farmhouse far from the crimes and the sirens of the larger cities that its residents had fled.

Gale Weathers: Okay, let's take it back to one. Come on. Move it. This is my big shot. Let's go.⁴⁹² (*Scream*, 01:38:56 a 01:39:33)

Por último, este personaje, que es uno de los más negativos del filme, sólo por detrás de los asesinos, es maltratado y castigado en varias ocasiones (**A3d, humillaciones y castigos**). Así, Sidney, le pega un contundente puñetazo en uno de sus primeros encuentros, iniciado en un tono falsamente amistoso (00:33:00), un gesto violento que no sólo no es criticado por nadie en la película sino que, por el contrario, los amigos de Sidney aprueban por completo. Más adelante, Gale sufre un accidente con la unidad móvil después de haber visto caer sobre el cristal delantero de la misma el cuerpo acuchillado de su operador de cámara (01:22:00) y re-



Fotograma 6-3. Sidney (Neve Campbell) le pega un puñetazo a Gale Weathers, quien más adelante estará a punto de morir en un accidente de coche y víctima de la agresión física del asesino, al que finalmente ayuda a rematar (*Scream*, 1996)

cibe una patada en el estómago por parte de uno de los asesinos después de haberles apuntado con un arma a la que no le ha quitado el cierre de seguridad (01:32:00). Weathers logra recuperarse de su estado inconsciente y recitificar su error con tiempo suficiente para dispararle el tiro definitivo al ya moribundo Billy Loomis (Skeet Ulrich) y, sobre todo, para hacer la crónica en exclusiva desde el mismo lugar de los asesinatos.

En la segunda entrega de *Scream*, estrenada un año más tarde, el personaje de Gale Weathers, interpretado por la misma actriz, inicia una evolución hacia rasgos mucho más positivos. Al igual que ocurría con las periodistas del primer apartado analizado (y como sucederá con las versiones contemporáneas de la *sob sister*) cobra conciencia de lo erróneo de su actitud y termina por modificarla, convirtiéndose así en aliada de los personajes protagonistas. El punto culminante de esta transformación tiene lugar al final de la película cuando, tras haber sido de nuevo testigo presencial de una matanza, Gale abandona el micrófono para acompañar en la

⁴⁹² **Gale Weathers:** Buenos días. Aquí Gale Weathers con un exclusivo relato presencial de esta impactante historia. La muerte de varios adolescentes más ha puesto punto y final al horripilante misterio de los asesinatos en serie que han aterrorizado a esta pacífica comunidad con su parecido a una trama de película de terror. Todo empezó con un grito al 911 y ha terminado en un baño de sangre que ha conmocionado a la ciudad de Woodsboro, cuyos habitantes vinieron aquí, un pacífico entorno rural, huyendo de los crímenes y las sirenas de la gran ciudad.

Gale Weathers: Vale. Vamos a repetirlo desde allí. Vamos, muévete. Esta es mi gran historia. Vamos a por ella. (*Scream*, 01:38:56 a 01:39:33)

ambulancia al ayudante del sheriff Dewey (David Arquette). En la primera película *Weathers* había utilizado a este personaje sin ningún tipo de reparo (si bien se atisbaba cierta atracción entre ambos que, sin embargo, su ambición omnipotente y trituradora no dejaba aflorar) y había escrito sobre él en su libro en términos no demasiado elogiosos. Sin embargo, en esta segunda parte parece haber desarrollado hacia él un interés sentimental sincero, como prueba su actuación final, en la que lo pone por delante de su trabajo, algo impensable en la cinta anterior.

Por otra parte, este filme, todavía más autorreferencial que la primera entrega (no sólo consigo mismo, sino con el género en que se encuadra) incluye numerosos comentarios sobre el personaje de *Weathers*, que es descrita como zorra (*Scream 2*, 00:24:12), oportunista y viciosa (*Scream 2*, 00:50:49). Al especular sobre la posibilidad de que ella sea la asesina, Randy (Jamie Kennedy) utiliza como argumento a favor que los periodistas están acostumbrados a mentir y a llevar a cabo “puestas en escena”:

Randy: Isn't it conceivable she's planning her next book? That's what reporters do, Dewey. They stage the news.⁴⁹³ (*Scream 2*, 00:50:52 a 00:50:57)

Esta afirmación constituye una prueba más del espíritu generalizado en esta serie de filmes a la hora de considerar a los periodistas como faltos de ética y de cualquier tipo de escrúpulos. Como apoyo de esta idea, aparte de todo lo ya dicho acerca del personaje de *Weathers*, en IMDB⁴⁹⁴ aparece identificado un personaje muy secundario de *Scream* (1996) como “Obnoxious Reporter”⁴⁹⁵ que, como curiosidad, está interpretado por Linda Blair, conocida por ser la actriz que dio vida a la niña de *The Exorcist* (El exorcista), (William Friedkin, 1973). Por si esto no fuera suficiente, la asesina de la segunda parte, que es en realidad la madre de Billy Loomis (interpretada por Laurie Metcalf), se presenta durante buena parte del metraje como la periodista Debbie Salt, de *Post Telegraph*, lo que le permite estar presente en las inmediaciones de todos los lugares del crimen sin despertar más que la envidia de *Weathers*, a la que se adelanta siempre por razones que al final se convierten en obvias.

También resulta llamativa la obsesión de Cotton Weary (Liev Schreiber)⁴⁹⁶ con los medios de comunicación y la popularidad y el dinero que cree que pueden aportarle, lo que le lleva a dudar entre matar a la asesina y presunta periodista o a la inocente Sidney a raíz de las sugerencias de la primera sobre cómo podría aprovechar a nivel mediático la situación que la muerte de Sidney generaría. Es el compromiso de ésta a participar en un programa con la popular Diane Sawyer⁴⁹⁷ el que inclina la balanza (la pistola, en este caso) y decide a Cotton a terminar con la vida de la madre de Billy Loomis, tras lo que insiste en discutir con Sidney cómo deben contar todo el asunto cuando aparezcan los reporteros.

6.2.4 Brace Channing, en *My Favorite Martian*

⁴⁹³ **Randy:** ¿No sería posible que estuviera preparando su nuevo libro? Eso es lo que hacen los reporteros, Dewey, escenifican las noticias. (*Scream 2*, 00:50:52 a 00:50:57)

⁴⁹⁴ No aparece en los créditos de la película.

⁴⁹⁵ “Reportera repugnante”.

⁴⁹⁶ Cotton Weary es el hombre al que Sidney acusó erróneamente como asesino de su madre y al que los sucesos de la primera entrega de *Scream* sacan de prisión.

⁴⁹⁷ Nuevamente mencionada.

Otro personaje cortado con precisión por el patrón de la periodista frívola y ambiciosa es el de Brace Channing (Elizabeth Hurley) en *My Favorite Martian* (Mi marciano favorito), (Donald Petrie, 1998), una cinta fantástica destinada al público infantil en la que la vida del productor de informativos de televisión, Tim O'Hara (Jeff Daniels) se ve alterada por la inesperada aparición de un estrambótico extraterrestre (Christopher Lloyd), al que en público hará pasar por su tío Martin. Si bien la primera intención de O'Hara es aprovechar dicha situación para mejorar su no muy boyante carrera profesional, pronto la lealtad hacia su nuevo amigo motiva un completo cambio de actitud, haciendo prevalecer lo personal sobre lo profesional.



Fotograma 6-4. El carácter caprichoso de Channing se pone en evidencia sobre todo con sus compañeros de trabajo en *My Favorite Martian*

No todos verán el asunto de la misma forma y, así, uno de los principales obstáculos con el que van a tener que lidiar ambos es la ambición de la guapa, caprichosa y frívola reportera (y aspirante a presentadora) Brace Channing, la hija del jefe de la cadena. Una de las primeras informaciones que sobre ella se ofrece al espectador es la de que se ha incorporado poco antes al ámbito profesional y aún tiene que adquirir experiencia, así como que ha estudiado en carísimos colegios privados británicos. De este modo, al igual que sucedía en el caso de Suzanne Stone, se trata de un personaje cuya destacable formación académica no se traduce en una mayor cualificación profesional. Esto queda claro la primera vez que aparece en pantalla: lo hace cubriendo una información, para lo cual se limita a repetir lo que le dicta por el “pinganillo” su productor-realizador Tim (**A3a, incompetencia profesional**), no sin antes tener que interrumpirse para deshacerse del chicle que acentúa su vulgaridad.

Pese a la falta de profesionalidad de la presentadora, Tim se muestra bastante sensible a su atractivo físico hasta el punto de que, exultante por lo bien que ha salido la entrevista dictada por él y representada por ella, Tim expresa, en voz alta, su admiración por la belleza de Brace con el micrófono todavía abierto, de modo que la presentadora repite sin pensar la frase elogiosa, dirigiéndosela en este caso al militar al que está entrevistando. La metedura de pata dispara el genio caprichoso de Channing, que transforma su hipócrita sonrisa en una mueca que revela su mal genio (**A3b, falsedad y mal carácter**).

Los siguientes minutos servirán para describir a su personaje como altivo, intratable, desconsiderado con los que trabajan con ella y egoísta. Entre otros detalles, cuando poco más tarde está a punto de atropellar a Tim, lo acusa con enfado de haber estado a punto de estropear su coche, para de inmediato, ante lo que creen que es un accidente de avión, retratarse con el siguiente comentario: “Oh, my God, a plane crash! Well, that's terrible! We don't even have any video!”⁴⁹⁸ (*My Favorite Martian*, 00:09:00) (**Ad, frialdad y falta de piedad/Ac, falta de**

⁴⁹⁸ “¡Oh, Dios mío, un accidente de avión! ¡Es algo terrible! ¡Ni siquiera tenemos una cámara!” (*My Favorite Martian*, 00:09:00)

escrúpulos) y a continuación preocuparse por el precio de sus zapatos y la posibilidad de que se estropeen mientras intentan averiguar dónde se ha producido la catástrofe.

Se trata de un retrato caricaturizado, como la mayoría de los que pueblan este capítulo, que sirve para poner en evidencia mediante la exageración cual es la opinión existente sobre una tipología concreta de profesionales de la información. Más adelante Brace se entera, por culpa de una confusión de los científicos que creen que ella es la extraterrestre, de que el sitio en el que estuvo con Tim y que en un primer momento creyeron escenario de un accidente de avión, fue en realidad el lugar de aterrizaje de un ovni. Tan pronto como recibe esta información, Channing olfatea la oportunidad de una gran historia y no duda en coquetear (**A3c, explotación del atractivo físico**) con el bajito y ridículo científico en busca de un aliado:

Brace Channing: Dr Coleye. May I call you... doctor? Think about it. When this story breaks, you will be the most famous scientist in history. You will be on the cover of Scientific... whatever. You will be the man that proves that aliens exist. And I will be the woman who tells the world your story. We'll do it together.⁴⁹⁹ (*My Favorite Martian*, 00:41:33 a 00:42:06)

Su siguiente “movimiento” es sonsacar a Tim mediante el mismo recurso. Con un mini vestido rojo y un generoso escote que procura acentuar, Brace acude a su casa y coquetea con él, llegando incluso a besarle, tras lo que aprovecha un descuido suyo para revisar el lugar. Ello le permite encontrar uno de los vídeos del marciano y de este modo obtener lo que estaba buscando. Channing no duda en llevarse las cintas (**Ac, falta de escrúpulos**) sin tan siquiera discutir el tema con O'Hara, aprovechando además la coyuntura para dar a entender a la operadora de cámara Lizzie (Daryl Hannah), a la sazón enamorada del productor, que ha ocurrido entre ellos dos algo más de lo que de verdad ha pasado (**Ad, frialdad y falta de piedad**).

La película, no obstante, se encarga de castigar también las malvadas intenciones de Brace (**A3d, humillaciones y castigos**). Si ya el filme la mostró tumbada en una camilla sometida a experimentos científicos como sospechosa de ser una extraterrestre, en el que debería ser el momento de su mayor gloria profesional la verdadera Brace es secuestrada por el marciano, que toma su forma para ser él quien presente el informativo. Su ridículo vestuario y su extravagante manera de comportarse llegan al límite cuando le obligan a tirar el chicle que masticaba (como le solía ocurrir a la verdadera Channing en sus retransmisiones televisivas) que en este caso es el elemento que permite al marciano adquirir la forma del ser vivo que desee. De este modo, Channing comenzará a transformarse en directo en un extraterrestre, lo que provoca que realice toda una suerte de movimientos extravagantes durante su primera intervención en directo (y con alcance nacional) como presentadora de un informativo. Para más inri, cuando el realizador corta la presentación en directo con idea de dar paso a los vídeos que prueban que tío Martin es un marciano, en su lugar entra una colección de momentos humillantes vividos por Channing en sus grabaciones en directo, por la que O'Hara había sustituido la que Brace robó de su casa.

⁴⁹⁹ **Brace Channing:** Dr Coleye. ¿Puedo llamarle... doctor? Piense sobre ello. Cuando esta historia salga a la luz, usted será el científico más famoso de la historia. Saldrá en la portada de la revista Ciencia... lo que sea. Se convertirá en el hombre que probó que existen los alienígenas. Y yo seré la mujer que le contó al mundo su historia. Lo haremos juntos (*My Favorite Martian*, 00:41:33 a 00:42:06).

6.2.5 Kitty Potter, de *Prêt-à-Pôrt* Peggy periodista en *Muppets from Space*

Kitty Potter (Kim Basinger) es en *Prêt-à-Pôrt* (Robert Altman, 1994) una presentadora de un canal de televisión norteamericano especializado en moda que se desplaza a París para cubrir un evento internacional en el que se dan cita los modistos y diseñadores más importantes del mundo. Este personaje sirve como hilo conductor de todo el filme y, en este sentido, constituye uno de los centrales de una película coral en la que resulta difícil señalar un protagonista concreto, más allá de la clara preponderancia del mundo de la moda (y los medios de comunicación que la rodean) y sus miserias. El personaje de Kitty Potter, pese a su relevancia, es plano y no tiene apenas arco dramático, una caricatura de periodista que responde de lleno a la categoría de “presentadora frívola”.

Kitty Potter luce a lo largo del film una impresionante colección de modelos que permiten deducir que una de sus preocupaciones centrales es su aspecto (**A3c, explotación del atractivo físico**). En este sentido existe una contraposición entre esta periodista televisiva especializada en moda y la del *New York Times* Fionna Ulrich (Lily Taylor), cuya imagen descuidada resulta incluso llamativa en un entorno donde el físico es tan importante.

Kitty adula sin pudor a sus entrevistados y, al mismo tiempo, al igual que trata sin consideración alguna a todos los que entiende que no merecen convertirse en tales, así como a su equipo (**A3b, falsedad y mal carácter**). Su gran sonrisa y sus deseos de agradar a toda costa son a todas luces tan falsos como todo en este personaje, cuyas entradas ni siquiera son de su propia cosecha (**A3a, incompetencia profesional**). Tal y como se descubre hacia el final del filme es su asistente, Sophie Choiset (Chiara Mastroianni) la encargada de escribir la mayor parte de lo que Kitty dice e incluso de filtrar la mayor parte de lo que Kitty sabe. La impresión que le causa el desfile de Simone Lo, en el que todas las modelos aparecen desnudas, es tan fuerte que Kitty Potter improvisa su discurso ante la cámara:

Rollin'? This is Kitty Potter live from Paris at Simone Lo's defile. Well! What can I say? Simone Lo has shown us everything! I mean, I don't know how much of this is gonna be on TV or anything but, it's... it's... it's so new. I mean, it's, uh, it's so old. I mean, it's, uh-- I mean, she shows it like it really is. It's, uh, it's so old, it's true. It's so true, it's new. It's the oldest new look. It's the newest old look. It's... It's... Simone Lo has created a... a new, new look... for every man, woman and child. And they can all afford it. It's called the “bare look”. So, hooray for Simone Lo. What the hell am I talkin' about? I mean, wh...wh... For Christ's sake, wh-wh-what is goin' on here, really? Can you tell me what's goin' on on this planet? Th-this is fuckin' fruitcake time. I mean, is that fashion? Is it? I mean, is there a message out there? I mean, you got a lot of naked people wanderin' around here. I mean, I been forever trying to find out what this bullshit is all about, and you know what? You know what? I have had it. I have had it. Goodbye. Au revoir. Sophie, you got yourself a career.⁵⁰⁰ (*Prêt-à-Pôrt*, 01:58:06 a 01:59:32)

⁵⁰⁰ ¿Grabando? Kitty Potter en directo desde París en el desfile de Simone Lo. Bien. ¿Qué puedo decir? Simone Lo nos lo ha enseñado todo. Quiero decir, no sé cuánto de esto va a salir en televisión o eso pero es... es... tan nuevo. Quiero decir, es, uh, tan viejo. Quiero decir, es, mm, quiero decir, lo enseña como es realmente. Es el más viejo nuevo look. Es el más nuevo viejo look. Es... es... Simone Lo ha creado un... un nuevo nuevo look... para todos los hombres, mujeres y niños. Y está al alcance de todos. Se llama el “look desnudo”. Así que hurra para Simone Lo. ¿De qué demonios estoy hablando? Quiero decir, q..., q..., por Dios bendito, qué... qué... ¿qué es lo que realmente está pasando aquí? ¿Pueden decirme que está ocurriendo en este planteo? Es...Esta es la jodida era del budín. Quiero decir ¿es esto moda? ¿Lo es? Quiero decir, ¿hay algún tipo de mensaje aquí? Quiero decir, tenemos a un montón de gente desnuda dando vueltas por aquí alrededor. Quiero decir, he esta-

Sophie Choiset no lo duda y se acoge a la oportunidad que le acaba de brindar su jefa. Su información a cámara contrasta con la reproducida arriba, demostrando que la cabeza de la



Fotograma 6-5. Peggy luce el collar de perlas típico de las presentadoras de informativos de los años 90

auxiliar está bastante mejor amueblada que la de su guapa, exitosa pero también superficial e insustancial predecesora.

En la misma línea, casi terminada la década la cerdita Peggy inicia una carrera como periodista en una de las incursiones cinematográficas de los denominados en España “teleñecos” (Muppets). En este film, destinado al público infantil, aparecen, caricaturizados, muchos de los rasgos que definen a las periodistas cinematográficas de los 90. La presentación de Peggy en *Muppets from Space* (Los teleñecos en el espacio), (Timothy Hill, 1999) la muestra probándose distintos modelos ante un espejo o, lo que es lo mismo, exhibiendo una notable preocupación por su aspecto físico, que ella considera uno de sus principales activos, al igual que todas sus predecesoras en este capítulo (**A3c, explotación del atractivo físico**).



Fotograma 6-6. La cerdita Peggy, metida a periodista, envidia a la que ella considera su rival, la presentadora Shelly Snipes

Tras esta presentación, Peggy le cuenta a Gustavo que ése va a ser su primer día de trabajo como periodista. Sin embargo, poco después los espectadores sabrán que en realidad ocupa un puesto auxiliar en el programa sobre Ovnis de Shelley Snipes (Andie MacDowell), una presentadora a la que Peggy odia y

envidia a partes iguales y cuyo cargo ambiciona. Peggy logrará ocuparlo de rebote, y aunque se queda en blanco y no es capaz de conducir la entrevista (**A3a, incompetencia profesional**), no se amilana e incluso llega a chantajear al productor para conservar el trabajo (**Ac, falta de escrúpulos**).

La ambición profesional de Peggy arrasa con todo lo que se le ponga por delante. No obstante, una vez más no es a ser una buena profesional a lo que aspira, sino a conducir un espacio televisivo o, lo que es lo mismo, a ver su imagen en la pequeña pantalla (**Aa, ambición profesional**). Cuando tenga ocasión de hacer su primera retransmisión en directo salpicará su relato de detalles sin duda muy importantes para ella: “The mood is tense. My hair looks great”⁵⁰¹ (*Muppets from Space*, 01:20:00) y no dudará en agredir a su rival, Shelley Snipes, cuando ésta amenace con arrebatárle el micrófono (**A3b, falsedad y mal carácter**). Una ambición y un talante despiadado que ya eran visibles en el momento en que informa en los siguientes términos a sus amigos del rapto de su común amigo Gonzo (**Ad, frialdad y falta de piedad**):

do intentado averiguar desde siempre de qué mierda va todo esto y, ¿saben qué? ¿saben qué? Hasta aquí he llegado. Adiós, au revoir. Sophie, aquí tienes tu carrera. (*Prêt-a-Porter*, 01:58:06 a 01:59:32)

⁵⁰¹ “El ambiente es tenso; mi pelo, divino”. (*Muppets from Space*, 01:20:00)

Miss Piggy: I've got great news! Gonzo has been kidnapped by the government and it could be a life-threatening situation!

Kermit: How can that be great news?

Miss Piggy: Because, I've got a story, I've got a story! Oh! I need to change! Something that says journalistic integrity.⁵⁰² (*Muppets from Space*, 00:31:00)

Así pues, la cerdita Peggy es frívola, egoísta, inconsciente y está a todas luces obsesionada con su aspecto. Su principal motivación profesional es aparecer en la pequeña pantalla, para lo cual cuenta como baza, de acuerdo con su propio criterio, con una cualidad no de índole intelectual sino relacionada con su aspecto físico. Además, Peggy no duda en coquetear para conseguir sus objetivos y está incluso dispuesta a hacer uso de la fuerza física para salirse con la suya. El retrato de su competidora, Shelley Snipes, no es mucho más benevolente y está más o menos cortado por el mismo patrón, si bien aparece mucho menos desarrollado.

6.3 La *sob sister* actualizada y otros estereotipos exclusivamente femeninos

Varios de los estereotipos estudiados en el subepígrafe 2.2 aparecen también en el cine de los 90, en algunos casos actualizados y en otros en tono de parodia o referencia al personaje clásico, como ocurre con la *sob sister*. En este apartado se hará un repaso de cómo se manifiestan en la última década, se analizará un estereotipo detectado por primera vez en ella –el de la periodista “chick”– y, para terminar, se repasarán los principales ejemplos recogidos por el cine español de los mismos años.

6.3.1 La *sob sister* en los 90 (A2)

La fusión de la ambición profesional, la falta de escrúpulos y la asunción de comportamientos y actitudes tradicionalmente masculinos pero que en ella resultan forzados, crea un nuevo tipo de personaje que se distingue por presentarse como una excepción en un mundo de hombres en el que, para defenderse, trata de asumir roles que no les son propios y de negar su “esencia femenina” (el romanticismo, la sensibilidad, etc.). En la línea del cine de referencias propio de los 90, este personaje constituye una cita paródica del estereotipo clásico, reforzada porque en todos los casos encuadrables dentro de esta categoría se percibe un cierto aire retro en el planteamiento del filme. Resumiendo, este tipo de personaje (A2) queda definido por:

- a) **Ambición profesional (Aa).** Como el grueso de las periodistas de los 90, las *sob sister* se caracterizan también por una desmedida ambición profesional.
- b) **Falsa ruptura con los roles femeninos convencionales (A2a).** Este es el rasgo distintivo dentro de los personajes de este grupo. Se trata de mujeres que adoptan modelos de comportamiento propios de sus colegas varones y dicen desear lo mismo que ellos y compartir su cinismo y falta de escrúpulos, aunque en el fondo son sensibles y bienintencionadas.

⁵⁰² **Peggy:** ¡Tengo grandes noticias! Gonzo ha sido raptado por el Gobierno y puede que su vida corra peligro.

Gustavo: ¿Cuáles son las buenas noticias?

Peggy: ¡Que la historia es mía, la historia es mía! ¡Oh! Tengo que cambiarme de ropa. Necesito algo que sugiera integridad periodística. (*Muppets from Space*, 00:31:00)

- c) **Falta de escrúpulos (Ac):** De nuevo otro rasgo común, expresado en este caso en la tónica vista en el tipo A3 y no en la línea del A1. Así, no es sólo que se vea al personaje realizando prácticas poco ortodoxas, sino que, además, el filme plantea de manera expresa que está dispuesto a robar, mentir, agredir o lo que sea necesario con tal de hacerse con la exclusiva, ser el primero en informar, etcétera, aunque con los matices apuntados en el punto anterior.
- d) **Frialdad, falta de piedad (Ad).** Similar a lo visto en A3.
- e) **Reconversión profesional del personaje (A2b):** Tras los sucesos planteados por la trama del filme, el personaje se replantea sus prácticas profesionales.

Sus rasgos responden en buena medida a los del personaje masculino definido como “cínico sin escrúpulos”, con la salvedad de que aquí se añade como distintivo el ya comentado elemento relativo a la construcción cultural de las diferencias sexuales. Así, la *sob sister* actualizada podría quedar descrita de forma sucinta como una “mujer sensible disfrazada de reportero cínico sin escrúpulos”.

6.3.1.1 Sabrina Peterson, condenada al matrimonio en *I love trouble*.

I love trouble (Me gustan los líos). (Charles Shyer, 1994) constituye, como ya se ha comentado, un homenaje a la comedia clásica de periodistas, algo que se pone de manifiesto por la trama del filme (dos periodistas de sexos opuestos y medios rivales que tropiezan una y otra vez mientras investigan una información por la que compiten hasta que surge el amor entre ambos), por los recursos estilísticos utilizados a lo largo del mismo (por ejemplo, la secuencia de montaje con titulares de periódico giratorios o las teclas que se metamorfosean ante Brackett en la cara de Sabrina, remitiendo al espectador a la comedia clásica hollywoodiense), por el recurso a rasgos estereotipados en la construcción de los personajes principales o por la elección de Chicago como localización del filme, entre otros.

El protagonista masculino – Peter Brackett (Nick Nolte)– constituye, con su gabardina, su puro, sus partidas de póker y su carácter mujeriego, una clara parodia del estereotipo clásico del reportero, mientras que, por su parte, Sabrina Peterson (Julia Roberts) se convierte en una versión actualizada de la *sob sister*. El cómo se realiza esta actualización ha llevado a algún autor a interpretar que el cine saldó en los 90 la batalla de los sexos de una manera más igualitaria que en el pasado (Ehlers 2006, 71), mientras que para otros como Good y Austin (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998) (Austin 1996) constituye un refuerzo de la vieja idea de que las mujeres, por mucho que se disfracen de profesionales, en el fondo lo que buscan es amor y romanticismo.

Aunque Sabrina no se encarga de los temas de interés humano que dieron nombre a la tipología de personaje en que se encuadra, tanto el tono del filme como sus rasgos básicos permiten definirla como una revisión o actualización de esta figura estereotipada acuñada por el cine en los años 30 y 40.

Para Austin, Sabrina responde por completo al molde genérico de la periodista cinematográfica: “Unfortunately, the mold also incorporates the woman’s being dominated by her male counterpart, and Sabrina is no exception, despite the modern setting of the film”⁵⁰³ (Austin 1996, 117), ya que, a pesar de sus aseveraciones iniciales que la sitúan como competencia profesional de Peter, da pronto a entender que conseguir gustarle a él se convierte en un objetivo más importante para ella que vencerle con una exclusiva (Austin 1996, 119).

Uno de los elementos más relevantes dentro del retrato de este personaje es su atractivo físico. Tal y como se comentó en el capítulo 4 (página 234) su primera aparición tiene lugar a través de un plano de sus pies calzados en tacones, tras el que la cámara asciende muy despacio recreándose en sus piernas, mostrándola como un personaje etéreo (Austin 1996, 117) y, por supuesto, deseable tanto para la mirada masculina como para la del público. Aunque aparece en numerosas ocasiones luciendo el “disfraz” de la periodista profesional –un sobrio traje de chaqueta y media melena lisa– su falda es también siempre muy corta y, además, la película no perderá ocasión de mostrarla con un vestuario más favorecedor como ocurre, por ejemplo, en la secuencia del baile con el ceñido vestido negro y, otra vez, los planos-detalle de su anatomía a los que ya se hizo referencia más atrás (página 237).

Por otra parte, la idea de que Sabrina disfraza sus verdaderas intenciones (puede que incluso para sí misma) queda clara ya también desde la secuencia de presentación, en el momento en que encuentra un anillo entre los restos de un accidente de tren y se inclina para recogerlo (*I love trouble*, 00:10:42). Al levantarse, todavía pensativa y con el anillo en la mano, Brackett entra en su campo de visión y Peterson esboza una leve sonrisa, anticipando así el final del filme. Justo después de esto se produce el primer encuentro verbal entre ambos personajes, desde el inicio del cual Sabrina querrá dejar muy claro que no está sexualmente disponible. Su agresiva respuesta se justifica por la arrogancia inicial de Brackett, quien con un par de consejos no pedidos (aunque acertados) pone en evidencia su veteranía en contraste con la falta de experiencia de ella, tras lo cual pretende disfrazar su descortesía con un comentario halagador del estilo de “entiendo que eres nueva porque si no te recordaría sin duda alguna”:

Sabrina Peterson: Look, I realize every cub reporter in a skirt must go ga-ga at the great Peter Brackett approaching them but I can't believe you're trying to hit on me while I'm covering a story. So let me set you straight. You have zero chance of scoring here. Trust me. Move on.

Charles Brackett: I'm sorry. Where'd you say you're from? Bitchville?⁵⁰⁴ (*I love trouble*, 00:12:57 a 00:13:18)

Sin embargo, pese a esta contundente y algo extemporánea proclama de intenciones, en adelante Sabrina se mostrará de manera reiterada bastante molesta porque Brackett no le presta atención como mujer, hasta llegar al punto de verbalizarlo en una conversación previa al pri-

⁵⁰³ “Desafortunadamente, el molde también incluye que la mujer sea dominada por su compañero varón y Sabrina no constituye una excepción, a pesar de que la película se sitúe en un contexto moderno2 (Austin 1996, 117).

⁵⁰⁴ **Sabrina Peterson:** Mire, ya sé que cualquier reportera novata debe perder la cabeza cuando se le acerca el gran Peter Brackett, pero no me puedo creer que coquettee conmigo mientras cubro una noticia. Así que escúcheme bien. Sus posibilidades de ligue conmigo son nulas. Créame.

Charles Brackett: Qué pena. ¿De dónde ha dicho que era? ¿De zorrilandia? (*I love trouble*, 00:12:57 a 00:13:18)

mer beso entre ambos, en la que él también cumple con otro de los elementos clásicos del estereotipo de la *sob sister* al bautizarla como “newspaperman”. En dicha conversación queda claro también que agradar a los demás forma parte importante de las prioridades del personaje, a diferencia de lo que ocurre con Brackett, a quien no parece importarle en absoluto lo que opine sobre él el resto del planeta, Sabrina incluida. Lo que está en juego, en el fondo, no es sólo la enorme importancia que se supone que tienen el romanticismo y el matrimonio para los personajes femeninos, sino la cuestión, más profunda, de que Sabrina necesita gustar, agradar al otro y satisfacer las expectativas de los demás para poder gustarse a sí misma.

Sabrina Peterson: Tell me something, Brackett. What is it about me you don't like? I'm not pretty enough? Not tall enough? Too tall? Too smart? Not smart enough? Wrong colour hair? Talk too much? Really, what is it? I've never had this effect on a man before. You would be surprised, but most men are actually somewhat attracted to me. I know you think I'm trouble, and you curse the day you met me but off the record, I don't feel that way about you at all.

Charles Brackett: Off the record, Peterson. I don't feel that way about you, either at all.

Sabrina Peterson: You don't?

Charles Brackett: First time I ever kissed a newspaperman. I like it.⁵⁰⁵ (*I love trouble*, 01:26:40 a 01:28:10)

La película juega en numerosas ocasiones a humillar al personaje de Sabrina. La escena crucial en este caso, que para Austin marca la subyugación sexual final del personaje (Austin 1996, 119) y que Good interpreta como un castigo a su resistencia inicial a Brackett (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 126), es en la que Peter expone a Peterson desnuda ante un grupo de boy-scouts (*I love trouble*, 01:20:00). “The scene is reminiscent of managing editor Alicia Clark’s ordeal in the men’s room in *The Paper*. Both episodes have a sadistic edge; both deliberately subject an ambition female to public embarrassment”⁵⁰⁶ (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 127).

Aunque sí la peor, no es ésta la única secuencia en la que el personaje de Sabrina resulta humillado o en la que, como mínimo, la profesionalidad que pretende exhibir es puesta en cuestión para el espectador. Así, es enviada por el personaje masculino en pos de una bandada de gansos; cuando “firman” su primer pacto de no agresión él la humilla, una vez más, advirtiéndole de que tiene un bigotito de zumo de naranja (00:48:00); siempre que se tropieza con una pista crucial se pone tan nerviosa, aunque intente disimularlo, que está a punto de caérsele el bloc de notas o cualquier otra cosa que tenga a mano y, por supuesto, es él quien acude en su rescate en la peligrosa situación final en la que ella se ha metido por exceso de osadía. Ahí tiene lugar otro episodio significativo, ya que en un momento en que se va la luz Brackett, por equivocación, golpea a Peterson creyendo que es uno “de los malos”, algo a lo que Good atri-

⁵⁰⁵ **Sabrina Peterson:** Dime algo, Brackett. ¿Qué es lo que no te gusta de mí? ¿No soy lo suficientemente guapa? ¿No lo suficientemente alta? ¿Demasiado alta? ¿Demasiado lista? ¿No lo suficientemente lista? ¿Es que no te gusta mi color de pelo? De verdad, ¿qué es? Nunca antes había causado este efecto en un hombre. A lo mejor te sorprendes, pero la mayoría se sienten atraídos por mí. Sé que me consideras un problema y maldices haberme conocido pero, *off the record*, yo no siento lo mismo por ti.

Charles Brackett: *Off the record*, Peterson. Yo tampoco siento lo mismo por ti. En absoluto.

Sabrina Peterson: ¿No?

Charles Brackett: Es la primera vez que beso a un periodista. Y me gusta. (*I love trouble*, 01:26:40 a 01:28:10)

⁵⁰⁶ “La escena tiene reminiscencias con la terrible experiencia de la redactora jefe Alicia Clark en unos baños masculinos en *The Paper*. Ambos episodios bordean el adismo; ambos deliberadamente someten a una mujer ambiciosa a la humillación pública” (Good, *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies* 1998, 127).

buye más intencionalidad que la de un honesto malentendido al provenir de una película “whose idea of humour is to humiliate a pretty woman in front of small boys”⁵⁰⁷ (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998, 127).

A pesar de todos estos elementos Ehlers entiende que existe una modernización del estereotipo de la *sob sister* en cuanto a que el matrimonio final entre los dos periodistas no implica la renuncia de ella a la profesión (Ehlers 2006, 72), a diferencia de lo que ocurría en situaciones similares en los 30 y 40.

6.3.1.2 Amy Archer, una “profesional con labia” en *The Hudsucker Proxy*

The Hudsucker Proxy (El gran salto), (Joel Coen, 1994) pone en escena a una periodista pasada de moda, la lenguaaz Amy Archer (Jennifer Jason-Leigh), un personaje que, a juicio de Ehrlich, constituye un cruce entre Katherine Hepburn y Rosalind Russell (Ehrlich, Journalism in the movies 2004, 166), si bien en realidad tiene más similitudes con Babe Bennet (Jean Arthur) en *Mr. Deeds Goes To Town* (El secreto de vivir), (Frank Capra, 1936): “Amy, like Babe Bennett, is ‘one of the boys’, who is snappy, sassy, and smart. The entire first half of the film is almost identical to *Mr. Deeds*”⁵⁰⁸ (Austin 1996, 121).

Para Matthew Ehrlich, esta película constituye la quintaescencia del pastiche postmoderno al utilizar las tramas y convenciones de las películas de Capra de los años 30 situadas en una fantástica localización ubicada en los 50 pero vista desde la ironía típica de los 90. Aparte de las similitudes entre Amy Archer y Babe Bennet, el discurso final de aquella a Norville (Tim Robbins) es casi idéntico al que Ann le dirige a John al final de *Meet John Doe* (Juan Nadie), (Frank Capra, 1941), pero a diferencia de lo que ocurre en aquella, en ésta él decide saltar. La última referencia a Capra viene dada por el ángel que le salva durante su caída, que permite establecer un paralelismo con *It’s a Wonderful Life* (Qué bello es vivir), (Frank Capra, 1946) (Austin 1996, 123).

El personaje de Amy es estereotipado y paródico. Habla a gran velocidad, menciona todo el tiempo su Pulitzer y no duda en utilizar cualquier treta para conseguir la información que persigue, incluso la de presentarse ante el objeto de la misma bajo una falsa identidad. De este modo consigue trabajo como secretaria del ingenuo Norville fingiendo primero un desmayo y después ser del mismo pueblo que él, lo que le permite obtener datos de primera mano para dar forma a un amplio reportaje en el que lo presenta como a un imbécil. En su calidad de secretaria, e ignorante de que está también ante la autora del ignominioso reportaje, Norville le dicta una airada carta en la que reprocha a Amy Archer que haya escrito sobre algo que no conoce de primera mano y que no haya tenido el valor de encararse con él. De inmediato, en uno de esos inesperados gestos de bondad que resultaban coherentes en los personajes de Capra pero que sirven para ridiculizar al de los hermanos Coen, Norville le dice que rompa la carta con los siguientes argumentos:

⁵⁰⁷ “cuya idea del humor es humillar a una guapa mujer frente a un grupo de niños pequeños” (Good, Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies 1998, 127).

⁵⁰⁸ “Amy, como Babe Benett, es “uno de los chicos”, ágil, atrevida y lista. De hecho, la primera mitad de la película es casi idéntica a *Mr Deeds Goes To Town* (El secreto de vivir)” (Austin 1996, 121).

Norville: She's probably just a little confused.
Archer: "Confused?"
Norville: Probably a fast-talking career gal, thinks she's one of the boys. Probably is, if you know what I mean.
Archer: I'm quite sure I don't know what you mean.
Norville: Probably suffers from one of these complexes they have nowadays. It's obvious. She's probably very unattractive and bitter about it.
Archer: Is that it?
Norville: She probably dresses in men's clothing, drinks with the guys at the local bar hobbos with some smooth-talking heel reporter named Biff or Smoocher or...
Archer: ...Smitty.
Norville: Exactly. I bet she's ugly, real ugly. Otherwise, why isn't her picture next to her by-line?
Archer: Maybe she puts her work ahead of her personal appearance.
Norville: I bet that's what she tells herself. But you and I know she's a dried-up, bitter old maid. (...)
Archer: You don't know a thing about that woman! You don't know who she really is! Only a numbskull thinks he knows things about things he knows nothing about.⁵⁰⁹ (*The Hudsucker proxy*, 00:43:41 a 00:44:43)

La airada reacción de Amy prueba que Norville, desde su ingenuidad, ha dado en el clavo en su descripción, una idea que se refuerza poco después durante la conversación entre la periodista y un misterioso hombre negro que resulta ser un ángel. Y, por supuesto, al igual que ocurre con sus homólogas en las películas de Capra, la bondad de Norville acabará por abrir una brecha en el caparazón de Amy, que abandona periódico y reportaje y acude junto al protagonista masculino para darle ánimos en sus horas bajas.

6.3.1.3 Gale Gailey, la "cínica, dura y agresiva professional" de *Hero*

En la misma línea que los dos personajes anteriores, Gale Gailey (Geena Davis) es en *Hero* (Héroe por accidente), (Stephen Frears, 1992), una periodista con una entrega total a su profesión cuyo aire "retro" permite emparentarla con sus colegas de los años 30 y 40. A diferencia de los dos personajes anteriores, que ejercen su labor en la prensa escrita, Gale Gailey trabaja como reportera en televisión. La presentación del personaje (vestida de rojo y micrófono en ristre) tiene lugar mientras entrevista a un hombre que unos segundos más tarde se tirará al vacío desde la azotea de un rascacielos. Ante este impactante gesto, la primera preocupación de la reportera (al igual que la de Laura Riera en *Territorio comanche*) es la de si el operador

⁵⁰⁹ **Norville:** Probablemente solo está un poco confundida

Archer: "¿Confundida?"

Norville: Será una de esas profesionales con labia que se cree todo un hombrecito, ya me entiende.

Archer: Estoy bastante segura de que no lo entiendo...

Norville: Lo más probable es que sea una acoplejada. Seguro que es bastante fea y eso la tiene amargada.

Archer: ¿No me diga?

Norville: Seguro que usa ropa de hombre, se emborracha en un garito, y en la sala de redacción se codea con un sinvergüenza llamado Biff o...

Archer: ...Smitty.

Norville: Exacto. Apuesto a que es fea, feísima. Si no, ¿por qué no han puesto una foto al lado de su artículo?

Archer: A lo mejor es que antepone su trabajo a su apariencia.

Norville: Apuesto a que es lo que se dice a sí misma. Pero los dos sabemos que es una solterona seca y amargada. (...)

Archer: No sabe usted nada de esa mujer, de cómo es en realidad. Solo un cretino creería que sabe cosas de las que en realidad no sabe nada. (*The Hudsucker proxy*, 00:43:41 a 00:44:43)

de cámara ha sido capaz de registrar la caída (*Hero*, 00:10:19), tras lo que se muestra de inmediato horrorizada por su propio comentario, a diferencia del operador de cámara, Chucky (Kevin J. O'Connor), que está orgulloso de haber sido capaz de grabar el brusco movimiento. De este modo se sienta ya como punto de partida la idea de que si bien Gale finge ser cínica y dura, en el fondo sí posee principios y es consciente de la diferencia entre el bien y el mal, aunque se haya convertido en una experta en hacer ver lo contrario. Hacia el final del filme, cuando toda su pantalla profesional entra en crisis, Gale resume así el personaje que ella misma encarna: “I’m a cynical, hard-bitten, professional hard-ass, aren’t I? A cold, ambitious bitch or something?”⁵¹⁰ (*Hero*, 01:39:24), lo que bien podría servir como resumen de las profesionales descritas en este capítulo.

Tras la secuencia inicial del suicidio, una conversación sobre dicho suceso en el despacho de su jefe sirve para completar el retrato. En primer lugar, Gale es la única mujer en un grupo en el que llegan a contabilizarse hasta seis hombres, entre medio de los cuales se mueve con gestos y actitudes similares a los exhibidos por Amy Archer o, en general, a las duras, cínicas, seguras de sí mismas y a la vez femeninas reporteras del cine de los años 30.

Justo antes de que ella entre, su compañero Conklin (Christian Clemenson) cuestiona, desde la envidia, si Gailey no habrá empujado al suicida para lograr así su noticia de apertura: “Blind ambition”⁵¹¹ (*Hero*, 00:11:25), concluye. El operador de cámara la defiende argumentando que sí trató de ayudar al hombre dándole la mano (algo que el espectador sabe que no es cierto), lo que genera un gran rechazo por parte de sus jefes: uno –James Wallace (Stephen Tobolowsky)– opina que Gale corrió sin necesidad el riesgo de ser arrastrada con él al vacío, mientras que el otro, Deke (Chevy Chase), mucho más duro, opina (en la línea ideológica de Max Brackett en *Mad City*) que ese habría sido un gesto “poco profesional” (*Hero*, 00:11:44):

Deke: Saving people is not our job. It's wrong to step in and save someone.

Wallace: You wouldn't push him?

Gale Gailey: I didn't say we should've saved him. I said I wish it had occurred to me to consider saving him.

Deke: What good would that do?

Gale Gailey: It'd make me feel human. It's not a bad story. “Newswoman Saves Suicide”

Deke: It's unprofessional.

Gale Gailey: You can't bear good news.⁵¹² (*Hero*, 00:11:50 a 00:12:09)

Al igual que a las *sob sister* en que se inspira, su jefe le encarga que busque “el interés humano” de la historia, algo que ella traduce como “los trapos sucios”. También se explica que Gailey carece de vida privada porque se dedica en cuerpo y alma a su trabajo: “She's preten-

⁵¹⁰ “Soy una cínica, dura y agresiva profesional. Una, ¿cómo dirías?, fría y ambiciosa zorra, ¿o algo así?” (*Hero*, 01:39:24).

⁵¹¹ “Le ciega la ambición” (*Hero*, 00:11:25).

⁵¹² **Deke:** Salvar a la gente no es nuestro trabajo. Está tan mal intervenir y salvarle como lo estaría empujarle.

Wallace: Tú no lo empujarías ¿no?

Gale Gailey: No pienso que deberíamos haberlo salvado. Dije que me gustaría que se me hubiera ocurrido la posibilidad de haberlo salvado.

Deke: ¿Para qué hubiera valido?

Gale Gailey: Me hubiera sentido ser humano. Además no sería una mala historia. “Reportera salva a suicida”.

Deke: No es profesional.

Gale Gailey: No soportas las buenas noticias. (*Hero*, 00:11:50 a 00:12:09)

ding to be a person. She's really just a reporter”⁵¹³ (*Hero*, 00:13:00), es la conclusión de su jefe como parte de una argumentación según la cual Gale es una “auténtica yonqui de la noticia” (00:17:41), lo que le impediría disfrutar de la vida como una persona normal.

La presentación del personaje de la reportera se completa con su discurso sobre la esencia de las noticias en una entrega de premios. Su parlamento, que suena tan falso como las lágrimas que derrama debido a la cebolla que decapa mientras lo pronuncia, versa sobre la necesidad de contar, a través de los medios de comunicación, historias que sean capaces de inspirar lo mejor del ser humano. Algo que se supone que se vuelve de algún modo cierto a través de la historia que se desarrolla en el filme en torno al conmovedor (pero falso) relato sobre un mendigo-héroe (ver página 96), aunque al final dicha historia “edificante” revele tener más bien poco que ver con la verdad.

6.3.2 Heroínas del cine de acción, entrometidas del cine de terror y periodistas en el cine fantástico

El análisis del reparto por géneros de los personajes de periodistas del cine de los 90 puso de manifiesto que si se tenía en cuenta sólo a los principales (Gráfico 3-6), uno de los géneros en los que el balance cuantitativo entre hombres y mujeres se saldaba a favor de las segundas era el cine de acción, con ocho personajes femeninos (14,04%) frente a uno masculino (1,61%). En las películas etiquetadas como “cine fantástico” también es algo más habitual que de aparecer un periodista en un papel destacado ésta sea una mujer, así como en el cine de terror, con cinco personajes femeninos en roles principales en la década frente a dos masculinos.

El predominio de las mujeres en este tipo de películas guarda relación con el papel que se reserva en ellas a los profesionales de la información. Con frecuencia ajenos al ámbito en que se desarrolla el filme (sea un campamento militar, el mundo subterráneo en que habitan las tortugas Ninja o el infierno del que procede Hellraiser) los periodistas se entrometen en él la mayor parte de las veces poniendo en riesgo sus propias vidas como consecuencia de dicha intromisión. En algunos casos el o la periodista mueren –como ocurre, por ejemplo, con Quiroga en la cinta de terror española *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999)–, mientras que en otros son rescatados por el héroe, como sucede, tal y como se verá a continuación, en casi todas las películas protagonizadas por Van Damme.

En este contexto, es de suponer que la preferencia por los personajes femeninos viene dada, por una parte, por la mayor “fragilidad” que se atribuye a las mujeres, si bien es también cierto que en casi todos los casos son presentadas como personajes fuertes y decididos a los que el principal reproche que cabe hacerles es la inconsciencia o falta de prudencia. Por otra parte, tal y como se verá a continuación, las periodistas permiten en algunos casos introducir la presencia femenina en películas que sin ellas estarían integradas sólo por hombres, bien sea para incorporar alguna subtrama romántica bien, como es más habitual en el cine de acción, como disculpa para la exhibición de la anatomía de alguna modelo o actriz especialmente atractivas.

⁵¹³ “Pretende ser una persona, pero no es más que una reportera” (*Hero*, 00:13:00).

6.3.2.1 Mujeres periodistas en el cine de acción de los 90

El cine de acción se configura a partir de los años 80 como un espacio masculino (Tasker 1993, 17) dentro del cual las mujeres sólo existen para “ser rescatadas y confirmar la heterosexualidad del héroe” (Brown 1996, 52). Por otra parte, también a finales de los 80 y a lo largo de los 90 se percibirá una cierta tendencia a incorporar en papeles más o menos protagonistas a personajes femeninos en este tipo de filmes, personajes que en apariencia rompen con los roles adscritos en el cine de acción a las representantes de su sexo, al mostrarse como “capaces de defenderse a sí mismas” y vérselas con los “chicos malos” (Brown 1996, 52). Tanto la crítica feminista como parte de la prensa popular han mostrado su desconfianza hacia este tipo de personajes, cuyo punto de partida sería la teniente Ripley de *Aliens* (Ridley Scott, 1987), por considerarlos en la mayor parte de los casos como “chicos disfrazados de chicas” (Brown 1996, 53).

Por otra parte, las reflexiones de Laura Mulvey sobre las mujeres como objeto de la mirada masculina son también aplicables en muchas de las incorporaciones femeninas al cine de acción, una tendencia que en los 2000 se ha hecho todavía más notable a través de personajes como Lara Croft (Angeline Jolie) en *Tomb Raider* (Simon West, 2001), las tres protagonistas femeninas de *Charlie's Angels* (Los ángeles de Charlie), (McG, 2000) o la nueva versión de *Street Fighter*, en la que el personaje femenino de Chun Li asume el protagonismo, interpretado en este caso por Kristin Kreuk – *Street Fighter: The Legend of Chun-Li* (Street Fighter), (Andrzej Bartkowiak, 2009).

Uno de los personajes que responden a estas ideas, dentro del ámbito de interés de esta tesis, es la periodista televisiva Veronica Roberts, interpretada por Ally Walkers, que aporta a *Universal Soldier* (Soldado Universal), (Roland Emerich, 1994) su principal ingrediente femenino. De los más de sesenta personajes que intervienen en la película sólo ocho están interpretados por mujeres, y de ellos el único que figura entre los principales es el ya mencionado de Veronica Roberts; los siete restantes cuentan con roles secundarios y en la mitad de los casos ni siquiera llega a escuchárseles hablar durante el filme (entran, por tanto, en la categoría de extras).

Este reparto sirve ya para dar una pista sobre el papel desempeñado por este personaje en el filme, cuya función principal es la de servir como contrapunto al casi exclusivo protagonismo masculino en el mismo. La película responde así a una de las características que los estudiosos han encontrado como propias del género en que se inscribe. Pero, además, en *Universal Soldier*, Veronica Roberts no es en general un personaje débil que necesite ser salvado por el protagonista masculino (salvo al final, cuando sí cumple dicho rol), sino que en buena parte de la película es ella quien toma la iniciativa y resuelve situaciones complicadas para ambos. Incluso en una ocasión llega a hacer gala de unas notables habilidades pugilísticas que justifica diciendo que se ha criado con tres hermanos (*Universal Soldier*, 01:17:40). Sin embargo, en la parte final de la película el antagonista la captura y la lleva indefensa, atada y amordazada, a la vista del protagonista, que corre en su auxilio y que de este modo se confirma como el héroe indiscutible y solitario característico del género.

Algo similar ocurre con la primera versión cinematográfica del ya mencionado personaje del videojuego *Street Fighter*, Chun-Li Zang (Ming-Na Wen), que aparece en este caso también en una cinta protagonizada por Jean Claude Van-Damme, *Street Fighter* (Steven E. de Souza, 1994). Se trata de un personaje bastante pobre en términos narrativos cuya aportación principal al filme, al igual que ocurría en el caso de Veronica Roberts, es incluir un ingrediente femenino en una película por definición bastante masculina. Chun-Li Zang se presenta como periodista y como tal entra en conflicto con el protagonista, el coronel William F. Guile (Jean Claude Van-Damme), quien deja claro desde el primer momento que no simpatiza en absoluto con los medios de comunicación. Chun-Li intenta convertir dicha antipatía en una cuestión sexista, pero la mano derecha del coronel, la teniente Kammy (Kylie Minogue), reconduce la cuestión:

Chun-Li: He doesn't like women, does he?
Kammy: Oh, no. No, he doesn't like journalists. I assure you, it's an equal-opportunity dislike.⁵¹⁴ (*Street Fighter*, 00:05:44 a 00:05:50)

Aparte de agresiva reportera televisiva, Chun-Lin resulta ser también una experta en Artes Marciales con una vendetta personal pendiente con el villano de la película, por lo que en apenas un par de escenas abandona el micrófono para dar rienda suelta a sus habilidades como luchadora. Se trata por tanto, al igual que ocurría con Veronica Roberts, de un personaje capaz de defenderse por sí mismo.⁵¹⁵ Eso sí, como ya empieza a ser habitual, a partir de cierto momento del filme esta aguerrida heroína femenina se verá envuelta en una situación de la que sólo podrá salir gracias a la intervención del héroe que, al menos en lo que respecta a este estudio, siempre es masculino.

El personaje de Chun-Li está menos dibujado que el de Veronica Roberts, quien, al igual que las *sob sister* que constituyen su precedente, se presenta como bastante masculinizado o, al menos, que rompe con las características consideradas femeninas. Roberts fuma muchísimo (de hecho enciende un cigarrillo tras otro e incluso el empleado de una gasolinera llega a amonestarla por encender un pitillo cerca del surtidor de gasolina), utiliza un lenguaje plagado de tacos e interjecciones y un vestuario integrado por una cazadora de aviador, camisa holgada de color beige, botas y gafas de sol; además cuenta con un apodo “masculinizado” al igual que sus antecesoras de los años 30, puesto que sus compañeros de trabajo se dirigen a ella como “Ronnie”. Otro de sus rasgos característicos es su agilidad dialéctica, lo que sirve de contrapunto a la parquedad del protagonista masculino. En conjunto, se trata de un personaje al que el filme trata con simpatía aunque con poca seriedad y que constituye el contrapunto humorístico a la acción predominante a lo largo de la mayor parte del metraje, puesto que a su cargo corren las secuencias más relajadas del mismo, entre ellas la que permite exhibir el cuerpo desnudo del héroe masculino.

⁵¹⁴ **Chun-Li:** No le gustan las mujeres ¿verdad?

Kammy: Oh, no. No le gustan los periodistas. Pero le aseguro que se trata de una aversión completamente paritaria. (*Street Fighter*, 00:05:44 a 00:05:50)

⁵¹⁵ El personaje de videojuego en el que se inspira, que apareció por primera vez en *Street Fighter II* en 1991, está considerado como la primera figura femenina de luchadora de la industria y, por tanto, muy influyente en el posterior desarrollo de la misma (V.V.AA., Biography for Chun-Li (character) from *Street Fighter* (1994) 2009)

Del mismo modo, al igual que sus antecesoras y a pesar de su “disfraz” masculino, Veronica es muy atractiva, posee una melena rubia que se toca todo el rato y su vestuario, compuesto por una mezcla de prendas de aviador y cow-boy, incluye una falda muy corta que permite una fugaz la exhibición de sus piernas (fugaz sólo porque es raro que se la vea en plano general). En el caso de otras periodistas del cine de acción la exhibición de su físico es menos sutil y, así, por ejemplo, ya se mencionó que Diane (Gabrielle Fitzpatrick) se pasa en bragas y sujetador la mitad su intervención en *Yat goh hui yan* (El súper chef), (Sammo Hung Kam-Bo, 1997) mientras que, por su parte, Chun-Li, una vez abandonado el chaleco de “enviada especial”, luce diversos modelos a cada cual más sexy, en especial un escueto vestido rojo que incluso merecerá un comentario final por parte del protagonista masculino prometiéndole concederle una entrevista en su hace tiempo olvidado rol de periodista siempre y cuando se la haga luciendo ese mismo vestido (*Street Fighter*, 01:30:45).

Todas ellas se presentan como muy seguras de sí mismas, decididas y dispuestas a conseguir la noticia por encima de todo y a cualquier precio, si bien este rasgo está menos acentuado en este tipo de personajes que en las restantes periodistas ambiciosas mencionadas a lo largo de este capítulo, entre otras cosas porque lo profesional constituye en estos filmes apenas una disculpa para justificar la presencia del personaje femenino. En *Universal Soldier*, por ejemplo, se advierten numerosas incoherencias al respecto en el guión del filme. Así, cuando los espectadores ya casi han olvidado que el personaje femenino fue presentado como periodista —entre otras cosas porque no se le ve ejercer como tal y porque, además, su huida con el protagonista está justificada sobre todo por el hecho de que la policía y los medios la acusan de haber asesinado a su compañero, algo que tampoco se resuelve más adelante en el argumento—, la película trata de recuperar la idea de que ella pone sus intereses profesionales por delante de cualquier otra consideración a través de la siguiente conversación:

Luc Deveraux: Why are you doing all this for me?

Veronica Roberts: I'm not. All right? I'm not doing all this for you. I'm doing it for me. I mean, you may not realize this yet, but you are one hell of a story. I wouldn't worry, though. Uh, when the truth comes out, they'll, they'll probably make you a hero.⁵¹⁶ (*Universal Soldier*, 00:54:06 a 00:54:26)

Veronica se está “haciendo la dura”, como se pondrá en evidencia cuando más adelante renuncie a marcharse a Los Ángeles y decida seguir acompañando a GR44 a pesar de que, como éste le recuerda, “ya tiene su historia”. El relato termina por evidenciar la nula importancia que concede en realidad a la dimensión profesional de Roberts, ya que una vez que ésta ha decidido seguir acompañando al héroe, su trabajo no se vuelve a mencionar ni siquiera como broche final, como es costumbre en las películas que implican a periodistas en su trama. En *Street Fighter*, como ya se vio, se introduce la dimensión profesional de Chun-Li de a modo de broma entre los personajes, pero dejando claro que todo lo que allí ha ocurrido no tiene que ver en absoluto con su trabajo como reportera. En *Thunderbolt (Pi li huo)* (Operación Trueno),

⁵¹⁶ **Luc Deveraux:** ¿Por qué haces todo esto por mí?

Veronica Roberts: No lo hago por ti, ¿de acuerdo? No hago esto por ti. Lo hago por mí. Tal vez no sepas esto aún, pero eres una historia extraordinaria. Sin embargo, yo no me preocuparía. Cuando se sepa la verdad, probablemente te consideren un héroe. (*Universal Soldier*, 00:54:06 a 00:54:26)

(Gordon Chan, 1995), la identificación de Amy Yip (Anita Yuen) como periodista se abandona tan pronto como se ha justificado su entrada en la vida del protagonista, un mecánico y piloto interpretado por Jackie Chan, un momento a partir del cual pasa a convertirse en la novia y colaboradora del conductor sin que, una vez más se retome en absoluto su profesión.

Si bien Amy Yip se convierte en la novia del protagonista, no ocurre lo mismo en el resto de los casos. Así, por ejemplo, aunque el coronel Guile coquetea algo con Chun-Li, no existe en apariencia el menor indicio de atracción entre ellos, si bien en esta película no resulta extraño por tratarse de un filme más coral. Del mismo modo, y en este caso lejos de lo que cabría suponer por la evolución de la película, Veronica Roberts no se convierte en objeto de interés romántico por parte del protagonista masculino. Así, rompiendo con las expectativas del espectador y con las convenciones cinematográficas⁵¹⁷ asociadas a la presencia de una pareja protagonista antitética que comparte situaciones difíciles e incluso comprometidas, la película no se resuelve con una situación romántica sino con un fraternal abrazo entre ambos,⁵¹⁸ a pesar de que la película presenta situaciones entre ambos como el momento en que ella inspecciona el cuerpo desnudo de él en busca de algo inusual. Se trata de una escena cómica cargada de dobles sentidos en la que el público contempla en un plano medio corto el torso del actor mientras la atónita periodista realiza una concienzuda revisión de su cuerpo tanto dentro como fuera de plano a petición del personaje, en busca de algún dispositivo oculto:

Luc Deveraux: Look for something unusual. Something hard.

Veronica Roberts: Okay. All right. Stay in shape, don't ya? (*Interrupción, desde fuera, del empleado de la gasolinera: se omite*)

Luc Deveraux: Is that supposed to be there?

Veronica Roberts: Yes. Ye-yeah, it is. It's, uh, it's very- very normal.⁵¹⁹ (*Universal Soldier*, 00:43:58 a 00:44:35)

Queda claro para el espectador que Veronica Roberts está impresionada con el cuerpo de Luc Deveraux, al igual que la anciana madre del empleado de la gasolinera, y de este modo su presencia justifica en buena medida esta exhibición del cuerpo masculino, que es en este caso el que se convierte en objeto de la mirada.

⁵¹⁷ Sobre las expectativas formales, las convenciones y la experiencia asociadas a los relatos fílmicos resulta muy clarificador lo explicado por Bordwell y Thompson en *El arte cinematográfico* (Bordwell y Thompson, *El arte cinematográfico: una introducción* 2000, 44-47).

⁵¹⁸ Lo mismo sucederá, como se verá en el epígrafe 6.3.3, a partir de la página 414, con la relación entre el personaje encarnado por el mismo actor y la periodista Carrie Newton, interpretada por Jane Gunn, en *The Quest*, primer filme dirigido por el propio Van Damme. Todo ello podría apoyar la tesis sostenida por Julio Jeha acerca de las alusiones homosexuales o, al menos, del homoerotismo presente en muchos filmes de acción y más particularmente en los interpretados por Jean-Claude Van Damme (Jeha 1999). Según este autor, estas películas reflejan actitudes homosexuales y homoeróticas de una manera no sólo socialmente aceptable sino plenamente asumible por el público masculino al que se dirigen, incluso por el homofóbico. El autor cita numerosos ejemplos e indicios tomados de diversas películas de Van Damme, entre ellos el hecho de que este actor se muestre frecuentemente desnudo en sus filmes para que el público pueda contemplar su musculatura.

⁵¹⁹ **Luc Deveraux:** Busca algo inusual. Algo duro.

Veronica Roberts: De acuerdo. Bien. Te mantienes en forma, ¿eh? (*Interrupción, desde fuera, del empleado de la gasolinera: se omite*)

Luc Deveraux: ¿Es normal que eso esté ahí?

Veronica Roberts: Sí. Sí, sí lo es. Es..., mm, es muy... muy normal. (*Universal Soldier*, 00:43:58 a 00:44:35)

6.3.2.2 Las entrometidas del cine de terror

En el capítulo 2.2.2 se hizo un repaso genérico sobre la aparición de la periodista en el cine de terror a lo largo del siglo XX. A lo largo del mismo se apuntaba la idea de que este personaje aportaba al género el carácter presuntamente entrometido de las reporteras unido con una cierta inconsciencia que permitía que se metieran en innumerables líos y, además, que participaran en situaciones en las que en principio no estaría demasiado justificada su presencia. Esta sigue siendo la tónica en las películas de terror de los años 90. Tras haber gozado de una época dorada en los años 70 y 80, el género entra en cierta decadencia para la industria y, así, sólo la mitad de los seis títulos⁵²⁰ producidos en esos años son estadounidenses perteneciendo dos de ellos,⁵²¹ además, a una especie de subgénero que ellos mismos acuñan que es el de “parodia del cine de terror”, unas cintas plagadas de autorreferencias y guiños irónicos a otros títulos, muy en consonancia con el cine de citas propio de la década al que ya se hizo alusión varias veces a lo largo de este capítulo.

Así, la periodista de películas de terror más conocida de final de siglo es Gale Weathers (Courteney Cox) de *Scream* (ver página 392), que cumple a la perfección con las características enunciadas, como ya se vio. El afán de Weathers por conseguir la noticia la lleva a poner en riesgo su propia vida así como la de su operador de cámara que, por otra parte, sale bastante peor parado que ella. En la segunda entrega de la serie, su sucesor mostrará sus reticencias una y otra vez a la hora de obedecer las órdenes de Weathers, ante su justificado temor de acabar sufriendo un destino similar al de su antecesor.

El cine español produce en estos años dos títulos adscribibles a este género en los que los periodistas desempeñan papeles más o menos destacados. Uno es la ya mencionada *Los sin nombre*, en la que el ansia por descubrir la verdad del periodista Quiroga (Tristán Ulloa) –un personaje de apoyo– lo conducirá a la muerte. También va a pasar enormes apuros y a estar próxima a ella la protagonista de *99.9* (Agustín Villaronga, 1997), Lara (María Barranco). El trabajo como periodista de este personaje es un elemento secundario que sólo se incluye al principio para justificar que alguien le envíe a su emisora de radio una misteriosa cinta que la pone en la pista de los motivos de la extraña desaparición de su novio (y padre de su hijo) dos años antes. Además, lo que la película muestra sobre su ámbito laboral sirve para aportar algunos datos relevantes para el posterior desarrollo de la acción. Lara conduce un programa sobre parasicología y fenómenos paranormales, pero su posición al respecto de estos temas es de total escepticismo. Desde esta postura buscará causas reales para los elementos en apariencia sobrenaturales con los que se va tropezando a lo largo de su investigación para descubrir qué es lo que le ocurrió en realidad a su novio desaparecido.

En la misma línea, la protagonista de *Ringu* (The Ring: El círculo) (Hideo Nakata, 1998), Reiko Asakawa (Nanako Matsushima) comienza dando poco crédito a la información con la que se tropieza mientras investiga para un reportaje sobre una leyenda urbana según la cual el visionado de una cinta de vídeo ocasiona la muerte, inexplicable y fulminante, una se-

⁵²⁰ En realidad podrían ser siete porque una de las películas incluidas entre las cintas de cine fantástico podría perfectamente haber figurado en este. Se trata de *Hellraiser III: Hell on Earth* (Hellraiser III: infierno en la tierra), (Anthony Hickox, 1992).

⁵²¹ *Scream* y *Scream 2*.

mana después de haberla visto. Tanto Reiko como su hijo pequeño y su ex marido ven la cinta maldita, de modo que cuando la periodista cuente con pruebas suficientes como para considerar que el relato sobre la misma es algo más que una leyenda urbana, tendrá que tratar por todos los medios de deshacer la maldición, no sólo para salvar su propia vida sino también la de su hijo. El ex marido, cuya aportación resulta fundamental en la resolución del misterio, sí se convierte en víctima mortal de la maldición, mientras que Reiko y su hijo se salvan gracias al descubrimiento accidental por parte de la reportera del “antídoto”: el que quiera librarse de la maldición ha de copiar la cinta y dársela a otra persona, provocando así a una cadena interminable, el círculo sin fin que da título a la película.

La última película del grupo, *Interview with the vampire* (Entrevista con el vampiro), (Neil Jordan, 1994) presenta un patrón similar en lo que respecta a la intervención del periodista, en este caso un hombre. Daniel Malloy (Christian Slater) aborda por la calle a un personaje misterioso con el fin de entrevistarle para su programa de radio. Tras la incredulidad inicial con que recibe la noticia de que es un vampiro, poco a poco los datos que le va aportando su interlocutor le convencen de que dice la verdad. Por lo demás, la función principal de su presencia no es otra que la de justificar el relato del vampiro Lestat (Tom Cruise), a partir del cual se construye, a través de sucesivos *flashbacks*, toda la película. Malloy cumple con las convenciones asociadas a la presencia de periodistas en el género mostrando, a través de sus escasas intervenciones, una imprudente ambición y osadía que lo conducen a la muerte.

Así pues, a tenor de este repaso cabe afirmar que no existen diferencias sustanciales a la hora de retratar a hombres y mujeres periodistas en las cintas de terror en los años 90. Se aprecian, no obstante, algunas disparidades, aunque el corpus de análisis no es lo bastante grande en este caso como para permitir una generalización de las mismas. Así, los dos personajes masculinos mueren, mientras que los tres femeninos (cuatro si se cuenta dos veces a Gale Weathers) se salvan. Por otra parte, dos de los tres personajes femeninos tienen una implicación de tipo personal en la historia –que incluye, en ambos casos, a ex parejas e hijos–, mientras que en el caso de los personajes masculinos su intervención se justifica por motivos profesionales.

6.3.3 La “Eva moderna” y periodistas “chick”

Uno de los estereotipos de personaje femenino vinculado con los medios de comunicación que surgía de la investigación realizada para todo el siglo era el bautizado como “Eva moderna” (ver subepígrafe 2.2.5), una periodista de principios de siglo retratada por el cine de forma bastante condescendiente y humorística, a través de la cual se reflejaban las reivindicaciones y actitudes de las pioneras del periodismo, muchas veces vinculadas con el sufragismo o las reivindicaciones a favor de la liberación de las mujeres.

Se trata, como ya se comentó, de un personaje no demasiado abundante, pero tan identificable como un estereotipo que merece aunque sea un breve comentario. En los años 90 aparecen tan sólo dos manifestaciones del mismo: Bárbara Miller Molina (Aitana Sánchez-Gijón) en *La ley de la frontera* (Adolfo Aristarain, 1995) y Carrie Newton (Jane Gunn) en *The Quest* (*The Quest: en busca de la ciudad perdida*) (Jean-Claude Van Damme). Ambas trabajan como corresponsales en lugares exóticos del extranjero (en el caso de Barbara Miller, dicho lugar es

la frontera galaico-portuguesa) para sus respectivos periódicos de Nueva York, y representan el espíritu aventurero y decidido de las pioneras del periodismo. Así, la guapa fotógrafa Bárbara se suma, disfrazada de hombre, a dos bandoleros de poca monta para tratar de llegar hasta su objetivo informativo, el legendario “El Argentino” (Federico Luppi). Por el camino, Barbara descolocará en reiteradas ocasiones a ambos jóvenes por su arrojo, sus ideas liberales y, sobre todo, su desinhibición sexual. Eso sí, una vez acabada la aventura, la recapitulación final muestra que Barbara se ha casado con el más aburrido de los dos, el portugués João (Pere Ponce), convirtiéndose en una madre de familia es de suponer que mucho más tradicional y, sin duda, mucho menos aventurera.

El personaje de Carrie Newton presenta a su vez un perfil bastante similar, con la única diferencia de que, tal y como se comentó al hablar de las periodistas del cine de acción, una vez sentados los rasgos básicos del personaje, el filme parece olvidarla por completo y estos no se retoman ni actualizan a lo largo del mismo.

Por otra parte, un género que en los años 90 goza de especial popularidad es el de la “comedia romántica” que revive así la etapa de esplendor de los años 30, cuando a su través se planteaba, entre otros temas, la “batalla de los sexos”, en la que las periodistas contaban con especial protagonismo (ver subepígrafe 2.2.1.) La reacción a los movimientos feministas y a otras fuerzas progresistas surgidas con fuerza en los años 60, provocó en Estados Unidos, y tras ellos en el resto del mundo occidental, una reacción conservadora a partir de los 80, el *backlash* descrito por Susan Faludi a principios de los 90, que influirá de manera clara en el retrato de las profesionales de la información estudiado hasta aquí. Como ya se ha mencionado, Faludi lee las películas de los años 80 como un reflejo de la reacción antifeminista como respuesta a los avances del movimiento por la liberación de la mujer en los 70, al mostrar a la airada e infeliz profesional en contraposición con el personaje de la buena madre (Faludi 1991). Sin embargo, comienzan a hacerse notar en paralelo los primeros atisbos de un género cinematográfico que pocos años más tarde se encuadrará bajo la etiqueta de “chick-flick”, sobre el cual planea la cuestión de si constituye un ahondamiento en la reacción antifeminista denunciada por Faludi o si, por el contrario, se trata de la réplica de las mujeres a la misma (Barker 2008, 92).

Cabe decir que, cuando la comedia romántica recupera la popularidad perdida y se convierte de nuevo en uno de los principales géneros de Hollywood, lo hace directamente influida por los discursos sexuales de su época (...). Reforzada en sus principios básicos por un retorno conservador a los valores tradicionales de la sociedad patriarcal y por una cierta claudicación en los discursos liberales sobre la sexualidad, apoyada en una revalorización de la ideología del amor romántico y su proyecto de relación estable y monógama, y a la vez consciente de la creciente igualdad social y sexual entre los sexos, y de la realidad de creciente fracaso de la institución del matrimonio y de la consiguiente aceptación social de formas de relación alternativas, y de formas distintas de vivir la sexualidad, la comedia romántica produce textos como *Pretty Woman*, que insisten machaconamente en la validez del amor romántico y de la relación única y, simultáneamente, se deconstruyen a sí mismos, recalcando su propia artificiosidad, subrayando la improbabilidad de su propio final feliz. (Deleyto Alcalá 1999, 178 y 179)

En total se han contabilizado en los años 90 doce comedias románticas que incluyen a periodistas entre sus personajes principales. Varias de ellas presentan la particularidad añadida

de incorporar una tipología femenina bastante interesante que aquí se bautiza como “periodista chick”, tal y como se apuntó en el capítulo anterior, con el fin de relacionarla con las “chick flicks” de finales de los 90 y, sobre todo, de la primera década del siglo XXI. Los productos del género “chick” se relacionan con el postfeminismo (Holmlund 2005) o feminismo de tercera generación (Ferriss y Young 2008, 1) y retratan sobre todo a profesionales treintañeras y urbanas que pretenden combinar el feminismo con la femineidad.

Es ésta una periodista cuya finalidad principal en la película (y en la vida) no guarda relación alguna con su dimensión profesional (a diferencia del grueso de las periodistas de los 90, tal y como se ha venido analizando hasta aquí) sino que su objetivo principal es conseguir el amor o, incluso el amor de un hombre determinado. Estas películas se vinculan así con el cine de los años 50 en cuanto a la principal motivación del personaje femenino pero añadiendo, como apuntaba Deleyto Alcalá en el párrafo anterior, el contexto propio de la última década del siglo, en el que las mujeres han abandonado los roles pasivos propios de décadas anteriores y no se plantean como una opción el abandono de su actividad laboral tras el matrimonio.

Uno de los títulos que presenta a un personaje protagonista de este estilo es *Sleepless in Seattle* (Algo para recordar), (Nora Ephron, 1993), cuya protagonista, Annie Reed (Meg Ryan) es una periodista del *Baltimore Sun* que acaba de prometerse en matrimonio a un aburrido e hipocondríaco compañero de trabajo. La película es un canto al amor romántico, dando vueltas en torno a la idea de que éste llega acompañado de señales inconfundibles que, por supuesto, Annie no ha sentido con su novio Walter (Bill Pullman) pero que sí le inspira, sin embargo, el desconocido “insomne” de Seattle y su romántico y desolado relato radiofónico sobre los sentimientos que todavía tiene hacia su mujer muerta.

Annie, animada por su jefa Becky (Rossie O'Donnell), decide averiguar más sobre el misterioso y romántico desconocido, utilizando para ello los medios que el periódico pone a su alcance. Ello explica quizá por qué los guionistas decidieron convertirla en periodista, ya que aparte de estas tareas investigadoras no se la ve ni una sola vez ejerciendo como tal. En cualquier caso, es Annie la que toma la iniciativa en su relación con el misterioso desconocido, la que le envía una carta para proponerle una cita a ciegas y la que, en suma, pone en marcha la relación entre ambos en su empeño por encontrar el verdadero amor.

Con un final más trágico pero un argumento muy semejante, *Message in a Bottle* (Mensaje en una botella), (Luis Mandoki, 1999) cuenta cómo la periodista del *Chicago Tribune* Theresa Osborne (Robin Wright Penn), que en este caso está divorciada y tiene un hijo, emprende asimismo la búsqueda del amor verdadero a partir del hallazgo casual en la playa de una botella dentro de la cual se encuentra la carta de amor de un hombre a su mujer fallecida poco antes. También a Theresa su trabajo en el periódico le sirve como plataforma (y en su caso además como disculpa) para localizar al misterioso y romántico desconocido, al que oculta su identidad como reportera, así como que es a él a quien ha ido a ver por motivos profesionales después de que su carta –otra “pequeña ocultación”– se haya publicado en el periódico.

Estas omisiones y mentiras iniciales hacen que el aspecto profesional tenga más relevancia en esta película que en la anterior, ya que Garrett Blake (Kevin Costner) interpretará

todo lo no dicho por Theresa como una traición cuando por fin descubre la verdad. Esto ocurre después de que ambos hayan iniciado una relación que empieza con notables dificultades debido a que él no logra desprenderse del recuerdo de su mujer. Aquí radica la principal diferencia entre ambas películas, ya que lo que en una se resuelve en tono de comedia, en otra adquiere tintes melodramáticos. Donde una termina con un final feliz y la promesa del amor que empieza, la otra finaliza con la muerte del protagonista como única conclusión posible para una historia sin solución dentro del mito del amor verdadero desde el que se construyen ambos filmes.

La tercera película que muestra a un personaje que adopta una actitud bastante activa en busca del “verdadero amor” es *Never Been Kissed* (Nunca me han besado), (Raja Gosnell, 1999), en la que Drew Barrymore da vida a Josie Geller, la correctora de un importante periódico de Chicago que tiene dos grandes aspiraciones: una de ellas es convertirse en reportera (algo que logra a poco de empezar la película por pura casualidad) y la otra es encontrar el verdadero amor, en el que Josie cree a pies juntillas pese a las burlas cariñosas de su compañera de trabajo, la liberada Anita (Molly Shannon). Por supuesto, ésta, gracias a la influencia de la historia protagonizada Geller durante su experiencia como reportera encubierta en un instituto, se convierte a su vez a la causa del amor romántico, abandonando así el error en el que para la película se había instalado hasta el momento.

Por último, otro de los títulos más taquilleros de la década con periodistas incluidos (aunque su trabajo constituye un elemento tan anecdótico que sólo una mirada atenta permite identificar a los protagonistas como profesionales de los medios) es *My Best Friend's Wedding* (La boda de mi mejor amigo), (P.J.Hogan, 1997), una comedia romántica en cierta medida bastante inusual, ya que si bien termina con boda y con el triunfo del amor verdadero, no es sin embargo el enlace de la protagonista el que pone broche al filme, sino el de su mejor amigo con otra mujer, una boda que ella ha intentado por todos los medios boicotear durante toda la película.

El final de la película (...) confirma la exacerbación de la estética posmoderna de irónica vampirización de los rituales tradicionales: compuesta y sin novio, resignada a una soledad que se ha merecido a lo largo de toda la narración, Julianne tiene que conformarse con bailar con su amigo homosexual (...) El sustituto de su amante es su mejor amigo (...) con el que mantiene una relación que, como él mismo le recuerda, excluye el deseo sexual y la unión heterosexual; una relación que se manifiesta, en este último momento, como la más importante del filme. (...) ¿Está el amor tan devaluado que incluso uno de los discursos artísticos que más ha contribuido a exaltarlos empieza a despreciarlo? (...) *My Best Friend's Wedding* no [es] una excepción sino más bien la culminación de una cierta tendencia en la comedia romántica. (Deleyto Alcalá 1999, 180 a 182)

Dentro de las convenciones de la comedia romántica en que se inscribe, la película tiene que mostrar como feliz un desenlace en el que el amor que triunfa no es el de la protagonista. Aparte de la lectura que Deleyto Alcalá hace de dicho final, cabe aventurar también que el filme está utilizándolo asimismo para castigar de manera ejemplar la traición al amor que la decidida Julianne (Julia Roberts) ha cometido durante toda su vida hasta ese momento.

En efecto, la película presenta al personaje femenino aportando la información de que a sus casi 28 años no sólo no mantiene ninguna relación estable sino que ha despachado ya a una

larga colección de amantes eventuales. Por supuesto, Julianne se hace la dura con respecto a sus relaciones sentimentales, pero de su conversación con su amigo gay George Downes (Rupert Everett) es fácil deducir que sus sentimientos son más profundos de lo que confiesa hacia su también amigo Michael O'Neal (Dermot Mulroney), del que fue novia durante los años universitarios y al que se refiere como a una especie de apuesta segura de última hora en el caso de que no encuentre a nadie con quien compartir su vida. La repentina noticia de que Michael se ha comprometido y está a punto de casarse desenmascara a Julianne tanto ante sí misma como ante el resto del mundo: abandona su máscara de mujer dura a la que no le importa el amor para afirmar ante quien quiera escucharle que siempre ha amado a Michael y que impedirá como sea que esa boda llegue a producirse. De ahí en adelante, el comportamiento de Julianne dejará mucho que desear y hace imposible, de acuerdo con la convención de que las buenas acciones triunfan y las malas reciben castigo, que pueda conseguir al hombre de sus sueños. Más allá de cualquier otra consideración, el mensaje final del filme podría ser que si Julianne no se hubiera hecho la dura en su momento y no hubiera utilizado la máscara del cinismo para disfrazar su miedo al compromiso, no estaría al final de la película bailando con un gay en una boda que no es la suya.

6.3.4 Estereotipos femeninos en el cine español

Ya por último, en cuanto a los estereotipos analizados hasta aquí para el conjunto de películas estrenadas en cine en España en los años 90, el más extendido en el cine español de la década es el que en este estudio se ha definido como el más femenino, esto es, el de la periodista frívola y ambiciosa (A3). También en este caso cuenta con un representante masculino, que no es otro que el ya mencionado Teo-Doro (Juanjo Puigcorbé) de *Rosa Rosae*. En cuanto a los personajes femeninos, entre ellos figura uno de los más memorables de la década, Andrea Caracortada, interpretada por Victoria Abril en *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993). También se encuadran dentro del mismo otros personajes como Elena Marqués (Beatrice Dalle), de *Al límite*. (Eduardo Campoy, 1997); Marisol Fernández (Nathalie Seseña), en *Dame algo* (Héctor Carré, 1997) y, aunque resulta más discutible, Laura Riera (Cecilia Dopazo)⁵²² en *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1997).

⁵²² Este personaje ya se ha analizado con bastante detalle en capítulos anteriores. Así, en el capítulo 1 se hace referencia a la reflexión sobre la neutralidad y la toma de partido que incluye la película en relación con el trabajo de los corresponsales de guerra (ver página 91). En el capítulo 4 se aborda la importancia que cobra el aspecto físico del personaje femenino, tanto por el uso que la propia periodista hace de él como por la exhibición que hace de él el filme (ver página 235) y, por último, en el capítulo 5 se analiza la misoginia existente en la representación de la información bélica en el cine y cómo la incorporación de las mujeres a la corresponsalía de guerra ha servido casi exclusivamente para deteriorar la imagen anteriormente heroica de la profesión en dicho ámbito (ver página 329).

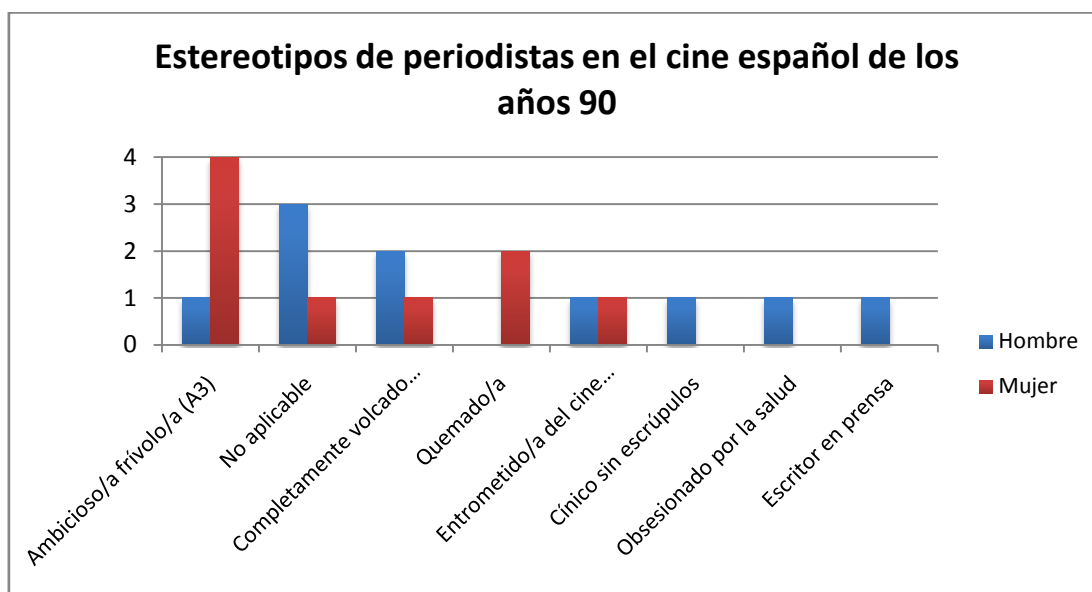


Gráfico 6-1. Estereotipos masculinos y femeninos en el cine español de los 90. Fuente: elaboración propia

Victoria Abril⁵²³ da vida en *Kika* a Andrea Caracortada, la presentadora y directora del programa de televisión “Lo peor del día”, caracterizada por su búsqueda constante de temas morbosos para su programa, su completa entrega a su profesión y su falta de escrúpulos (Krenzlin y Sommer 2003, 30). La laxitud ética de sus prácticas profesionales (**Ac, falta de escrúpulos**) le permiten desde ofrecer su auxilio a un preso huido que acaba de violar a la protagonista (*Kika*, 00:59:36) y a un asesino en serie (*Kika*, 01:36:01) –al que de paso ofrece diez millones de pesetas a cambio de una entrevista–, hasta protestar por lo que define como un atentado a la libertad de expresión cuando recibe la negativa de Kika (Verónica Forqué) a contestar a sus indiscretas y morbosas preguntas tras su reciente violación (*Kika*, 01:03:00), demostrando asimismo una total falta de compasión por los seres humanos con que se relaciona (**Ad, frialdad y falta de piedad**).

Los planteamientos profesionales de Andrea van más allá de la crítica a los medios de comunicación y entroncan con la idea del voyeurismo muy presente en la película. Así, Susan Martin-Márquez analiza en *Feminist Discourse & Spanish Cinema* las relaciones entre *Peeping Tom* (El fotógrafo del pánico), (Michael Powell, 1960) y *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993), relaciones que la película española establece de manera expresa a partir de un cartel del filme británico muy visible a lo largo de toda su metraje. Entre los temas que conectan ambos filmes figuran las conexiones entre el voyeurismo, la fotografía (o la mirada, en un sentido amplio) y la posesión. Mark, el personaje central de *Peeping Tom* representa tanto el sadismo como el masoquismo, tendencias que para Martin-Márquez se distribuyen en *Kika* a través de varios personajes.

But it is Andrea (Victoria Abril), Ramón’s former girlfriend and the current host of the tabloid TV shows *Lo peor del día* (The Worst of the Day), who most flamboyantly recalls Mark’s sadistic side: outfitted in a dark olive green rubberized jumpsuit and camcorder-topped helmet (spe-

⁵²³ La misma actriz repite papel como presentadora de televisión tras haber aparecido como tal en otra película de Pedro Almodóvar, *Tacones Lejanos* (1991), si bien en aquella la importancia del aspecto profesional en la construcción del personaje era significativamente menor que en ésta.

cially designed for *Kika* by Jean-Paul Gaultier), Andrea takes immense pleasure in filming the agonizing pain she inflicts with her probing questions; capturing a murder 'live', along with the concomitant reaction of horror, is Andrea's keenest desire.⁵²⁴ (Martin-Márquez 1999, 33)

De todas formas, tras los perversos deseos de Andrea también figura su servidumbre a las audiencias (**Aa, ambición profesional**): “duerme arrullada por los datos de Ecotel. Su ilusión sería convertirse ella misma en psicópata, pero debe conformarse con mostrar al mundo lo peor de la realidad cotidiana y, de paso, conseguir el mayor número de audiencia posible”, dice sobre ella el propio Pedro Almodóvar en su página web (Almodóvar s.f.).

Otro rasgo común entre Andrea Caracortada y los personajes del grupo A3 es el trato despótico que dispensa a sus “subordinados” (**A3b, falsedad y mal carácter**). Lo curioso, en este caso, es que a falta de equipo con el que trabajar (lleva la cámara incorporada en forma de casco y no se ve rastro alguno de otro ser humano ni en el plató del programa ni durante las grabaciones del mismo), Caracortada parece considerar como tales a los miembros de la Policía, a los que abronca, da órdenes e insulta sin ningún tipo de piedad ni consideración (*Kika*, 01:00:00), así como a sus potenciales entrevistados. Por último, este personaje también tendrá un final dramático cuando su ambición y su falta de escrúpulos tengan como consecuencia su propia muerte (**A3d, humillaciones y castigos**).

Otro personaje del cine español que se ajusta a la perfección al estereotipo de la periodista frívola y ambiciosa, más preocupada por el éxito que por ninguna otra consideración es Marisol Fernández (Nathalie Seseña), en *Dame algo* (Héctor Carré, 1997). Esta película pone en escena una crítica a los medios de comunicación, más en concreto a la televisión y en especial a los denominados programas basura. La falta de escrúpulos de sus profesionales, la sumisión a los dictados de la audiencia o la ruptura de los límites entre información y opinión son algunos de los temas que se tratan en esta película.

Marisol Fernández (Nathalie Seseña) da vida a una reportera de una televisión local que desea ser famosa a toda costa. Marisol exhibe todos los rasgos característicos del estereotipo y, así, trata con agresividad y desprecio tanto a su cámara (**A3b, falsedad y mal carácter**) – Telesforo Bermúdez de Castro (Evaristo Calvo), un otrora aspirante a actor muy apocado, sobre todo en comparación con la decisión que exhibe Marisol– como a todo aquel que considera un estorbo, pero dedica, en cambio, grandes y falsas sonrisas a todos los que ve útiles en potencia en su camino hacia la fama: basta con ver el radical cambio en el trato que dispensa al protagonista Benigno (Nancho Novo), cuando pasa de verlo como un mendigo a valorar que constituye su apuesta más sólida para el ansiado éxito profesional.

Por otra parte, su ambición no va acompañada de una valía profesional equivalente. Marisol adopta poses y tonos de voz ridículos cuando está ante la cámara (**A3a, incompetencia profesional**), hasta el punto de que el propio Benigno la ridiculiza por ello. Entre las variadas

⁵²⁴ Pero es Andrea (Victoria Abril), ex novia de Ramón y actual presentadora de un programa de televisión sensacionalista llamado *Lo Peor del Día*, quien de una manera más llamativa apela al lado sádico de Mark: vestida con un mono de plástico de color verde oliva oscuro y con un casco coronado por una cámara (especialmente diseñado para *Kika* por Jean-Paul Gaultier), Andrea siente un inmenso placer al filmar el atroz dolor provocado por sus preguntas sagaces; grabar un asesinato en vivo, junto con la reacción de horror concomitante, es su deseo más profundo. (Martin-Márquez 1999, 33)

humillaciones que sufre el personaje en esta comedia un tanto delirante, figura la de tener que limpiar las partes íntimas de las monjas secuestradas (**A3d, humillaciones y castigos**).

El último personaje destacado de este grupo es la locutora de radio Elena Marqués (Beatrice Dalle), en la película *Al límite* (Eduardo Campoy, 1997). Cuando el asesino entra en contacto con ella, Elena le pregunta por qué la eligió a ella. Su respuesta enlaza con la idea, manejada por Ghiglione y varias veces comentada a lo largo de esta tesis, de que las mujeres que tratan a toda costa de lograr el éxito en su profesión son retratadas por el cine como unas “auténticas zorras”. Así, el asesino afirma: “Porque reconozco a una zorra en cuanto la oigo y eso te hace deseable” (*Al límite*, 00:07:02).

La falta de escrúpulos de este personaje en lo profesional llega al extremo de que en su programa de radio recurre de forma sistemática a actrices para conseguir intervenciones más interesantes o impactantes, haciendo pasar sus testimonios por reales (**Ac, falta de escrúpulos/A3a, incompetencia profesional**). Estos manejos le costarán el puesto de trabajo cuando se descubran con motivo de la emisión de una presunta entrevista con una mujer que en realidad está muerta cuando tiene lugar la misma. Con estos antecedentes resulta fácil imaginar que a partir del momento en que un asesino en serie contacta con ella a través de su programa, todos sus esfuerzos irán orientados no a facilitar el trabajo de la policía y de la juez del caso –María Ramos (Lydia Bosch)– sino a sacarle el mayor partido radiofónico posible a la historia, a mayor lucimiento personal y gloria profesional (**Aa, ambición profesional**).

Como muchas de sus colegas con un perfil similar, Elena Marqués enarbolará la libertad de expresión cuando la juez trate de forzar una colaboración que no ha logrado obtener por otros medios. Asimismo, también hace gala de un notable mal carácter con sus compañeros de trabajo, en especial con sus subordinados (**A3b, falsedad y mal carácter**), aunque cuando le interesa es capaz de mostrarse más que amable. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando trata de obtener información del médico forense encargado del caso, Javier (Juanjo Puigcorbé), que resulta ser el asesino en serie. Aparte de a su amabilidad, Marqués recurre asimismo a su atractivo físico (**A3c, explotación del atractivo físico**) y, así, acude a casa de él con un escuetísimo vestido negro con puntillas blancas en una clara insinuación sexual que culmina, en efecto, con la periodista acostándose con el médico con el único objetivo de obtener información.

Con todo esto Elena se convertirá, como era previsible, en una de las víctimas del asesino (**A3d, humillaciones y castigos**), después de haber hecho caso omiso de las advertencias de la juez, que ha descubierto su identidad pero que no tiene pruebas que lo demuestren. Su muerte servirá, no obstante, para desenmascarar al asesino, ya que en el forcejeo que mantiene con él mientras la mata se traga su alfiler de corbata, que se convierte en la prueba incriminatoria determinante que la juez estaba buscando.

6.4 Resumen del capítulo

En este capítulo se han analizado con detalle los principales estereotipos de mujeres periodistas en la última década del siglo, entre los que, como ya se apuntó, destaca la ambición como rasgo principal. Dichos estereotipos son los siguientes:

- a) **Periodistas frías e implacables.** Se definen por rasgos como la ambición profesional, la frialdad, el rechazo de los roles femeninos tradicionales, la enorme importancia que los conflictos de tipo personal tienen en la representación cinematográfica de este tipo de personajes, la escasa atención que prestan a su aspecto físico, lo poco ortodoxas que son sus prácticas profesionales y el hecho de que la película concluye con una reconversión final en la que el personaje empieza a priorizar los elementos personales sobre los profesionales. Entre los personajes más destacados de este grupo figuran Jenny Lerner de *Deep Impact*, Ellen Gulden, de *One True Thing* y Selena St. George, de *Dolores Clairborne*, Syd, de *High Art* y M.J. Major, de *Return to Paradise*; Robin Monroe en *Six days and Seven Nights* y Alicia Clark de *The Paper*, entre otras.
- b) **Periodistas frívolas que trabajan en televisión.** Comparten algunos rasgos con las anteriores, pero más acentuados, a los que se añaden la superficialidad y la magnificación del aspecto físico. Se caracterizan por la ambición profesional (vinculada en este caso sobre todo con la popularidad y la fama), el rechazo de los roles femeninos tradicionales, la absoluta falta de escrúpulos en el ejercicio profesional, la frialdad y falta de piedad, cierta o absoluta incompetencia profesional, su mal carácter y la falsedad con que tratan de disimularlo cuando les interesa, la forma en que explotan su atractivo físico y, por último, las humillaciones y castigos a las que suele someterlas la trama del filme. Son, entre otras, Tally Atwater, en *Up Close & Personal*; Suzanne Stone, en *To Die For*; Gale Weathers en *Scream* y *Scream 2*; Brace Channing en *My Favorite Martian*; Kitty Potter, de *Prêt-à-Porter* y Peggy periodista en *Muppets from Space*.
- c) **La sob sister actualizada.** Comparte con las dos anteriores la ambición como elemento más destacado. En este caso, el rasgo diferenciador principal lo constituye el hecho de que se muestra a la periodista como a una intrusa en un mundo masculino, para adaptarse al cual adopta, de manera equivocada, roles que no le son propios y a los cuales acaba renunciando. En estos personajes se detecta también con claridad el elemento de cita o parodia con respecto a las periodistas del cine clásico de los años 30 y 40. Son Sabrina Peterson, en *I love trouble*; Gale Gailey, en *Hero* y Amy Archer en *The Hudsucker Proxy*.
- d) **Heroínas del cine de acción, entrometidas del cine de terror y periodistas en el cine fantástico.** Son personajes incorporados al cine a partir de mediados de los años 70 y sobre todo en los 80, que perviven con mayor o menor fortuna en la década de los 90. En la mayor parte de los casos el elemento profesional es anecdótico y funciona sólo para justificar la presencia de una mujer en entornos más o menos masculinos.
- e) **La “Eva moderna”.** Constituye un retrato caricaturizado de las mujeres que a finales del siglo XIX y principios del XX lucharon para conseguir avances en los derechos de las mujeres, de manera especial el derecho al voto.

- f) **Periodistas “chick”.** Se trata de un estereotipo que en este estudio se detectó por primera vez en los años 90 y que constituye una actualización de la idea clásica de que la motivación fundamental de los personajes femeninos era conseguir el amor y la estabilidad sentimental. En este caso, y al servicio del mismo objetivo, los personajes femeninos son los encargados de tomar la iniciativa sin que, por otra parte, la persecución de dichos objetivos sentimentales conlleve el abandono de su actividad profesional.
- g) **Estereotipos del cine español.** El estereotipo femenino más extendido en el cine español de la década es de la periodista frívola y ambiciosa, con Andrea Carcor-tada, de *Kika*, como ejemplo más destacado.

7 Conclusiones

Tras el análisis de contenido realizado sobre 112 películas estrenadas en los años 90 con presencia de personajes de periodistas de ambos sexos en papeles principales, puede afirmarse que:

- 1. El cine de los 90 retrata a un número similar de mujeres y hombres periodistas entre sus personajes principales, a diferencia de lo que ocurría en las décadas precedentes, en las que las periodistas eran mucho más minoritaria. A pesar de ello, ofrece una imagen global muy desfavorable de las mujeres que desarrollan una carrera profesional como periodistas.**

Las mujeres periodistas son mucho más habituales en el cine de los años 90 que en las décadas anteriores. En efecto, en la última década del siglo se registra un espectacular crecimiento en el número de mujeres periodistas que el cine incluye entre sus personajes, con una proporción del 66% de personajes masculinos frente al 34% de femeninos si se tienen en cuenta todas las categorías dramáticas (incluidos los extras) e instalándose en un paritario 52% de hombres y 48% de mujeres si se considera sólo a los personajes principales –protagonistas, coprotagonistas, antagonistas y de apoyo–, frente al 21% de mujeres periodistas arrojado por los estudios precedentes sobre el conjunto del siglo XX.

Esta igualdad numérica no implica un retrato más favorable que el registrado en décadas precedentes, sino que, por el contrario, las periodistas de los 90 se definen en general por una ambición ilimitada planteada en negativo y por una capacidad profesional cuestionable, unidas a la completa falta de sentimientos o al vano intento por ahogarlos. Además, los personajes femeninos en roles principales son más negativos que sus colegas varones en el mismo tipo de papeles.

Con estos elementos como ingrediente básico surge un estereotipo muy reconocible, el más extendido en la década, que es el de la reportera frívola y ambiciosa que trabaja en televisión, poco capacitada en lo profesional y muy preocupada por su aspecto físico. El mayor porcentaje de personajes femeninos y algunos de los más memorables se corresponden con él, un personaje muy caricaturizado y presente en películas de tono ligero y/o cómico en las que el periodismo no constituye un tema central sino sólo un marco de fondo. Son personajes hacia

los que tanto los espectadores como el filme sienten especial antipatía, que justifica que en muchas ocasiones la trama los someta a humillaciones y castigos diversos.

2. Los conflictos personales priman sobre los elementos profesionales en el retrato de más de la mitad de las periodistas del cine de los 90, si bien los elementos románticos desaparecen como eje principal de la trama.

En conjunto, tomando en cuenta todas las categorías dramáticas, cuando aparece un personaje de periodista lo más habitual es que aparezca en calidad de tal. Esta afirmación, que vale tanto para hombres como para mujeres, requiere algunos matices. Así, es mucho menor el porcentaje de personajes femeninos que el de masculinos que aparecen representados de manera sólo profesional, lo que revela cierta resistencia por parte de la industria cinematográfica a alejar a las mujeres dentro del ámbito personal, mostrándolas sólo como profesionales.

Esta idea se refuerza al considerar sólo a los personajes principales, susceptibles por tanto de un mayor desarrollo dramático. Casi la tercera parte de las periodistas de los 90 aparece retratada sólo en el ámbito personal y su adscripción profesional es sólo un elemento secundario en la caracterización del personaje, lo que, sumado al 22% de personajes en los que también priman los aspectos personales pero en los que el hecho de ser periodistas tiene relevancia fundamental para la trama, revela que más de la mitad (52,78%) de los personajes principales femeninos de periodistas del cine de los 90 aparece en relación a sus conflictos personales y no a su dimensión profesional. En el caso de los hombres este porcentaje, también bastante elevado, se queda en el 42,2%.

Por otra parte, en lo personal, las periodistas son en su mayoría solteras y sin hijos y la trama no suele incluir el elemento romántico como un ingrediente fundamental, lo que implica una superación de la idea, muy relacionada con las *sob sister*, de que su único destino es el matrimonio. En efecto, las periodistas de los años 90 no abandonan su trabajo para casarse y conseguir un novio no es ya su principal preocupación. Incluso en los pocos casos en los que sí es así hay diferencias sustanciales, ya que ellas adoptan roles activos en la consecución de su objetivo, que no entra en conflicto con su actividad profesional.

En contrapartida, la soltería generalizada de las periodistas de los 90 también es susceptible de otra lectura, ya apuntada a mediados de los 80 a partir de personajes como el de Jane Craig (Holly Hunter) en *Broadcast News*, según la cual, el ejercicio de una profesión es incompatible con una vida de pareja o con los hijos. Así, en efecto, las periodistas de los 90 ya no buscan un marido pero sólo porque han renunciado a él en un vano intento de equipararse con los hombres. De esta idea surge un segundo estereotipo importante de la década, que es el de la periodista ambiciosa, implacable y fría, que ha interiorizado por completo los modelos de comportamiento masculinos y anulado cualquier rasgo de femineidad en el sentido más convencional de ambos términos. Las películas en que aparecen estos personajes se encargan de demostrar lo erróneo de esta opción y de motivar una reconversión final del personaje hacia una nueva escala de valores.

- 3. En paralelo, los 90 registran el nacimiento de un nuevo tipo de personaje, propio de las denominadas “chick flicks”, en el que se recupera, actualizada, la figura del personaje femenino cuya prioridad es la búsqueda del amor.**

Este tipo de periodista cinematográfica se popularizará en la década siguiente. Se trata de un personaje que sin verse por ello abocado a abandonar su profesión, como ocurría con las periodistas de los años 30 al encontrar marido, centra sus esfuerzos en la búsqueda del “príncipe azul”, que emprende además de manera activa. Dado que es más propio de los 2000 que de los 90, queda abierto para futuras investigaciones el estudio detallado de los rasgos que lo caracterizan, así como su posible relación con una frivolidad cinematográfica de la profesión periodística, que también se percibe en la última década del XX.

- 4. Las periodistas de los años 90 son presentadas como personajes activos, que asumen las riendas sobre su destino y motivan la acción dramática. Este rasgo está más presente en los personajes femeninos que en los masculinos.**

Más del 80% de los personajes femeninos son activos, esto es, toman la iniciativa en distintos aspectos mostrados en el filme pero, sobre todo, en relación con el conflicto dramático que se les plantea, frente al 56,38% de los masculinos. Esta dimensión activa no siempre se plantea en términos positivos, ya que en algunos casos sirve para reforzar la idea de que las mujeres reaccionan de manera alocada o que son las únicas causantes de las desgracias que les afectan.

- 5. Las periodistas retratadas por el cine están ausentes de cargos de responsabilidad profesional, puestos de decisión ejecutiva o de los relacionados con la línea editorial, que quedan reservados para los personajes masculinos.**

Los cargos de más responsabilidad están ocupados en general por hombres. Las mujeres o bien son minoría –en el caso de los cargos de tipo profesional– o bien están ausentes, como ocurre en los de tipo ejecutivo. No hay propietarias de medios de comunicación en el cine de los 90 y sólo aparece una en un puesto de responsabilidad empresarial. Son escasas las mujeres en cargos con componente técnico como operadores de cámara, fotógrafos o sonidistas, así como en las secciones de opinión, también copadas por hombres.

Las mujeres siguen adscritas en su mayoría al puesto de reporteras, que ya ejercían desde que el cine empezó a incluirlas de manera sistemática entre sus personajes en los años 30, un rol al que en los 90 se suma el de presentadoras y locutoras. Asimismo, son mayoría en cargos auxiliares (asistentes) y siguen también ajenas a la línea editorial, puesto que apenas hay columnistas entre los personajes femeninos de la década.

Si se toman sólo en cuenta los papeles principales, las mujeres se caracterizan por tener una menor experiencia profesional que los hombres y una menor autonomía con respecto a sus

superiores jerárquicos. Casi la mitad de las que cuentan con un estatus de cierto poder constituyen figuras de autoridad negativas, a diferencia de lo que ocurre con los hombres, entre los que predominan más las positivas.

6. El retrato de los personajes femeninos es en general más exagerado que el de los masculinos. La ambición extrema constituye el rasgo más destacado y diferenciador en el retrato de las profesionales de la información en los años 90.

Si el periodista profesional de los años 90 se caracteriza en lo psicológico, de acuerdo con los resultados del test Big Five, por la extraversión y por cierta falta de estabilidad emocional, estos rasgos aparecen de forma mucho más acusada entre los personajes femeninos que entre los masculinos. Las periodistas exhiben, además, un tesón algo superior al considerado “normal” y, en general, muestran rasgos más extremos en todos los valores analizados, salvo en intelecto.

Por otra parte, hombres y mujeres periodistas comparten como rasgos más reiterados la seguridad en sí mismos y la persistencia, mientras que ellas se caracterizan también por ser muy ambiciosas y competitivas, elementos que no están presentes en el caso de ellos. En contrapartida, los periodistas son retratados como más cínicos e independientes que las mujeres.

7. Las mujeres periodistas mostradas por el cine son en general mucho más atractivas que sus colegas masculinos y su aspecto físico cobra más relevancia por parte de la instancia narrativa (o de sus colegas) que el de ellos.

En una valoración del 1 al 10 del atractivo físico de los personajes masculinos y femeninos, ellos obtienen de media un 5,64 si se considera al conjunto de los personajes con independencia de su tipología dramática (salvo funcionales y extras) y de un 6,43 para los personajes principales, mientras que ellas obtienen un 6,9 en el primer caso y un 7,54 en el segundo. Además, en las películas analizadas se han encontrado varios ejemplos de exhibición del cuerpo femenino y ninguno equiparable del cuerpo masculino, así como una clara identificación de algún personaje de mujer periodista como objeto de la mirada a través de la utilización de técnicas cinematográficas como el plano subjetivo o la duración en pantalla de los planos.

8. Las mujeres periodistas son en general mucho más jóvenes que sus colegas varones y son retratadas como menos capacitadas para actuar de forma independiente, mostrándolas como “menores de edad”.

El 70% de las periodistas del cine de los años 90 tiene menos de 40 años, frente al 36,95% de los hombres situados en la misma franja de edad. Si se considera sólo a los personajes principales ellas desaparecen a partir de los 40, mientras que hay actores de más de 60 años encarnando personajes principales de periodistas.

Al tener en cuenta a los familiares de los personajes mostrados en los filmes para uno y otro sexo, las mujeres aparecen retratadas sobre todo como hijas, en su mayoría solteras, y los hombres como amantes y/o esposos. Es también más habitual que ellas cuenten con un mentor profesional y, por ejemplo, en el uso de los espacios se revela que mientras que ellos usan su propio despacho, ellas visitan el de sus jefes. Son menos competentes que ellos (Gráfico 3-45), a pesar de que son ambiciosas y persistentes. También ocupan puestos de menor responsabilidad, lo que parece contradecirse con esa mayor entrega a su trabajo. Además, en general los otros personajes toman más en serio a los personajes masculinos que a los femeninos (Gráfico 3-15).

9. El retrato cinematográfico de la profesión periodística se vuelve más frívolo en comparación con décadas precedentes, algo que aparece ligado a una mayor presencia de la televisión –a la que se vinculan sobre todo las mujeres– y de tramas ligeras que eluden las cuestiones vinculadas con la responsabilidad social de los medios. La frivolización es mayor cuando los personajes son femeninos.

Salvo escasas excepciones, las tramas con presencia de periodistas en los años 90 se vinculan con temas ligeros que eluden las grandes cuestiones relativas a la profesión abordadas en cintas de las décadas precedentes, tales como el conflicto entre la neutralidad periodística y la toma de partido, la ética profesional o la responsabilidad de los medios como representantes del cuarto poder, entre otros. En su lugar, en muchos casos los periodistas aparecen ejerciendo como tales como decorado de fondo para abordar otros asuntos.

Este retrato más frívolo se vincula también con la mayor presencia de la televisión en las películas de la década, que suele relacionarse con una magnificación de aspectos superficiales como el aspecto físico de los profesionales de la información. La televisión es el medio en que trabaja la mitad de los personajes de periodistas del cine de la década, mientras que el porcentaje de los que trabajan en prensa cae hasta el 37%. Más de la mitad de las periodistas retratadas trabaja en televisión (51%), mientras que sólo el 34% de los hombres son periodistas televisivos. Ellos siguen trabajando sobre todo en prensa escrita, que aglutina a un 46% de los personajes masculinos y sólo a un 29% de los femeninos.

En la misma línea, el elemento de atrezzo más habitual para los personajes femeninos es el micrófono de mano, mientras que el que más utilizan los hombres es el teléfono fijo. La máquina de escribir, todavía muy habitual en el cine de los 90, es otro de los objetos en los que más se diferencian hombres y mujeres, ya que ellas apenas la usan.

Por otra parte, el tratamiento de los asuntos profesionales más serios referidos anteriormente se reserva, en los pocos casos en que aparecen, a los personajes masculinos. Hay varios indicadores que apuntan en esta dirección: la ausencia de las mujeres de las películas cuyo tema central es el periodismo (subepígrafe 5.5, página 338), su vinculación con géneros cinematográficos más ligeros como la comedia o el cine de acción (capítulo 3.1.1, en particular Gráfico 3-5) o la importancia que adquieren los temas más significativos para cada uno de los personajes (Gráfico 3-2). Así, hay coincidencia en el hecho de que la ética profesional es, con

diferencia, el tema que aparece más veces en relación con los periodistas, con independencia de que estos sean hombres o mujeres. Sin embargo, algunos asuntos como el conflicto entre la vida profesional y personal o la apariencia física se relacionan más con los personajes femeninos que con los masculinos, mientras que el cine reserva para ellos cuestiones como el dilema entre neutralidad y compromiso o la discrepancia con el medio en que trabajan.

Por otra parte, la asignación de áreas informativas duras y blandas en función del sexo del informador no está apenas presente en los años 90, si bien los Deportes siguen siendo masculinos y la Moda femenina. Se mantiene así en los años 90 una tónica ya percibida para el conjunto del siglo (ver Gráfico 2-28), según la cual el cine apenas refleja la adscripción de áreas temáticas en función del sexo que sí parece existir en el mundo profesional real, de acuerdo con los estudios realizados al respecto. Aún así, algunos personajes de la década hacen mención expresa a este asunto y verbalizan su deseo de abandonar los “temas femeninos” y dedicarse a cubrir informaciones más serias o influyentes.

10. La incorporación de personajes femeninos a estereotipos o sectores tradicionalmente masculinos ha traído como consecuencia un retrato más negativo de los mismos.

Así, por ejemplo, uno de los personajes de periodista más positivos a lo largo de todo el siglo XX fue el del corresponsal de guerra, definido por tintes heroicos. En los años 90 son varios los personajes femeninos que se incorporan a la información bélica (aunque el género no es demasiado abundante en la década) que constituyen, en todos los casos, personajes negativos, definidos por rasgos como la falta de escrúpulos, escasa profesionalidad, ambición ilimitada, superficialidad, preocupación por el atractivo físico, etc.

11. El periodista profesional de los años 90, sea hombre o mujer, sigue siendo casi exclusivamente de raza blanca.

Con un 90% de personajes masculinos de raza blanca y un 87% de personajes femeninos, se pone en evidencia también que el retrato de los profesionales de la información no sólo es sexista sino también bastante racista, un ingrediente que aquí no se ha analizado pero que es sin duda merecedor de futuras investigaciones.

Bibliografía

Abramson, Phyllis Leslie. *Sob sister journalism*. New York, Westport, Connecticut, London: Greenwood Publishing Group, 1990.

Aguilar Carrasco, Pilar. «Una mirada crítica sobre el cine.» *Labrys. Revista digital de estudios feministas*. junio-diciembre de 2006. <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/espanha/cinepilar.htm> (último acceso: 19 de marzo de 2009).

Aguilar, Carlos. *Guía del cine*. Madrid: Cátedra, 2006.

—. *Guía del cine español*. Madrid: Cátedra, 2007.

Aguilar, Pilar. *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid: Fundamentos, 1998.

Almodóvar, Pedro. «Kika.» *Página oficial de Pedro Almodóvar*. http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp/peli_kika5.htm (último acceso: 26 de marzo de 2009).

Alonso, Avelino. «Género y sexo en castellano.» *El castellano.org*. julio de 2008. <http://www.elcastellano.org/ns/edicion/2008/julio/genero.html> (último acceso: 31 de enero de 2009).

Altman, Rick. «A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre.» *Cinema Journal* 23, n° 3 (Spring 1985): 6-18.

Amorós, Anna, y Xosé Nogueira. «Limiar.» En *Xéneros cinematográficos? Aproximacións e reflexións*, de Anna Amorós y Xosé Nogueira, 9-14. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

Andresco, Víctor. «Hoy os habla... Manuel del Arco.» *Chicas. La revista de los 17 años*, n° 80 (01 1952): 23.

«AskMen.com.» *Tea Leoni*. http://www.askmen.com/celebs/women/actress_250/271_tea_leoni.html (último acceso: 25 de enero de 2009).

Asociación Española de Mujeres Profesionales de los Medios de Comunicación (AMECO). «Bibliografía Comunicación/Género/Mujer.» <http://www.nodo50.org/ameco/Bibliografias.htm> (último acceso: 1 de febrero de 2009).

Atchity, Kenneth, y Chi-Li Wong. *Writing treatments that sell*. New York: An Owl Book, 1997.

Aumont, Jacques et al. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.

Austin, Carolin Graham. *Pressing issues: Fictional Women Journalists in American Film*. M.A. Thesis, Departament of American Studies, Notre Dame, Indiana: Graduate School of the University of Notre Dame, 1996, 164.

Axmaker, Sean. «The Big Brass Ring.» *Nitrate Online Review*. 13 de agosto de 1999. <http://www.nitrateonline.com/1999/rbigbrass.html> (último acceso: 29 de junio de 2009).

Badsey, Stepehn. «The depiction of war reporters in Hollywood feature films from Vietnam to the present.» *Film History* 14 (2002): 243-260.

Bal, Mieke. *Teoría de la Narrativa. Una introducción a la Narratología*. Madrid: Cátedra, 1985.

Ballarín Domingo, Pilar. «Las mujeres como sujeto/objeto de la educación española contemporánea.» En *VI Coloquio de Historia de la Educación. Mujer y Educación en España. 1868-1975*, 27-35. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

Barba, Pepe. «Técnica y estética cinematográficas. El lenguaje de la mentira.» *Estudios filosóficos*, 2007: 143-155.

Bardin, Laurence. *Análisis de contenido*. Madrid: Akal Ediciones, 1996.

Barker, Deborah. «The southern-fried chick flick. Postfeminism goes to the movies.» En *Chick flicks: contemporary women at the movies*, de Suzanne Ferriss y Mallory Young, 92-119. Oxon, New York: Routledge, 2008.

Barrios Herranz, Cristina. *La imagen del periodista de televisión en el reciente cine americano*. Proyecto fin de carrera, Director: Luis Úrbez, Facultad de Ciencias de la Información, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1996, 64.

Barris, Alex. *Stop the Presses! The Newspaperman in American Films*. London: Thomas Yoseloff, 1976.

Barthes, Roland. «Introducción al análisis estructural de los relatos.» En *El análisis estructural*, de Silvia (comp.) Nicolini. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.

Baun, Jane. *Female Journalist in American Film, 1930-1949*. Tesina, Rochester: University of Rochester, 1983, 51.

Baym, Geoffrey. «Infotainment.» En *The International Encyclopedia of Communication*, editado por Wolfgang Donsbach. Blackwell: Blackwell Publishing, 2008.

Bazzini, Doris G., William D. McIntosh, Stephen M. Smith, Sabrina Cook, y Caleigh Harris. «The Aging Woman in Popular Film: Underrepresented, Unattractive, Unfriendly, and Unintelligent.» *Sex Roles* 36, nº 7/8 (1997): 531-543.

Beasley, Berrin A. «Political manipulation of the media. Wag the dog.» En *Journalism Ethics Goes to the Movies*, editado por Howard Good, 35-47. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth (UK): Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2008.

Bello Cuevas, José Antonio, y otros. «Filmografía del cine español (1995 - 1999).» *Cuadernos de documentación multimedia*, nº 11 (2001).

Benavent, Francisco M^a. *El cine español de los noventa*. Bilbao: Mensajero, 2000.

Berardinelli, James. «High Art.» *Reelviews*. 1998.
http://www.reelviews.net/movies/h/high_art.html (último acceso: 20 de marzo de 2009).

Bernárdez Rodal, Asunción. *Violencia de género en el cine español. Análisis y guía didáctica*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.

Bezuntea, Ofa, María José Cantalapiedra, César Coca, Aingeru Genaut, Simón Peña, y Jesús Ángel Pérez. «...So What? She's A Newspaperman and She's Pretty. Women Journalists in the Cinema.» *Zer* 13, nº 25 (noviembre 2008): 221-242.

—. «Divismo y narcisismo de los periodistas en el cine.» *Textual & Visual Media: revista de la Sociedad Española de Periodística* 13, nº 25 (noviembre 2008): 107-120.

—. «Periodistas de cine y de ética.» *Ámbitos*, nº 16 (2007): 329-393.

—. «Si hay sangre, hay noticia: recetas cinematográficas para el éxito periodístico.» *Palabra Clave* 10, nº 2 (Diciembre 2007): 61-74.

Black, Alexander. «Photography In Fiction. "Miss Jerry", The First Picture Play.» *Scribner's Magazine* XVIII (Junio-Diciembre 1895): 348-361.

Boeree, George. «BigFive MiniTest.» *George Boeree HomePage*.
<http://webpace.ship.edu/cgboer/bigfiveminitest.html> (último acceso: 03 de marzo de 2008).

—. «Hans Eysenck (1916 - 1997) (y otros teóricos del comportamiento).» 1998.
<http://webpace.ship.edu/cgboer/eysenckesp.html> (último acceso: 23 de febrero de 2008).

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1995.

Bordwell, David, y Kristine Thompson. *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona: Paidós, 2000.

Bowden, Mark. «When the Front Page Meets the Big Screen.» *The Atlantic*. marzo de 2004.
<http://www.theatlantic.com/doc/200403/bowden> (último acceso: 25 de febrero de 2009).

Brenes, Carmen Sofía. *¿De qué tratan realmente las películas? Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2001.

Brennen, Bonnie. «Malice in Wonderland: Hedda Hopper and Louella Parsons in Hollywood.» *Image of Journalist in Popular Culture (IJPC)*.

<http://www.ijpc.org/Hedda%20Hopper%20and%20Louella%20Parsons%20--%20Gossip%20Columnists.pdf> (último acceso: 09 de 09 de 2009)..

Brincourt, y Leblanch. *Los reporteros*. segunda. Barcelona: Ediciones Noguer, 1973.

Bromley, D.B. *Reputation, Image and Impression Management*. Chichester, England: John Wiley & Sons, 1993.

Brown, Jeffrey A. «Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the 'Point of No Return'.» *Cinema Journal*, 35:3 (1996:Spring) p.52 35, nº 3 (Spring 1996): 52-71.

Cairns, Kathleen Ann. *Working in fire: Culture and feminism in American front-page journalism, 1920-1945*. Tesis doctoral, California: University of California, Davis, 1995, 297.

Cambridge Advanced Learner's Dictionary. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Caminos, Alfredo. «La construcción de personajes. Perspectiva general.» En *El personaje en el cine. Del papel a la pantalla*, de Pedro Sangro Colón y Miguel Á. (eds.) Huerta Floriano, 21-49. Madrid: Calamar Ediciones, 2007.

Canel, María José, Roberto Rodríguez Andrés, y José Javier Sánchez Aranda. *Periodistas al descubierto. Retrato de los profesionales de la información*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2000.

Caparrós Lera, José María. *El Cine De Fin De Milenio*. Barcelona: Rialp, 2001.

—. *El cine de nuestros días 1994-1998*. Barcelona: Rialp, 1999.

—. *Persona y Sociedad en el Cine de los noventa (1990-1993)*. Pamplona: Eunsa, 1994.

Castellano Montero, Roberto. *El periodista en el cine*. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias de la Información, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, 126.

Castro Carpintero, Miguel Ángel. *El periodismo visto por el cine norteamericano (1925-1955)*. Proyecto Fin de Carrera, Directora: Gloria M. García, Universidad Pontificia de Salamanca, 1995.

Cattell, R.B., y P. Kline. *El análisis científico de la personalidad y la motivación*. Madrid: Pirámide, 1997/82.

Cavell, Stanley. *La búsqueda de la felicidad. La comedia de enredo matrimonial en Hollywood*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1999.

Cawelti, John G. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.

Chase, Andrea. «High Art. Movie Review.» *Movie Magazine International*. 1998. http://www.shoestring.org/mmi_revs/highart98.html (último acceso: 20 de marzo de 2009).

Clemente Fernández, María Dolores. «Mujeres del Far West. Estereotipos femeninos en el cine del Oeste.» *Área Abierta*, nº 17 (julio 2007): 1-15.

Cloninger, Susan C. *Teorías de la personalidad*. Madrid: Pearson Educación, 2003.

Cole, Stephen. «The Skin Game. Why can't Denzel Washington score with white women on screen?» *CBC*. 28 de marzo de 2006. <http://www.cbc.ca/arts/film/skingame.html> (último acceso: 28 de junio de 2009).

Collins, J. «Genericity in the nineties: Eclectic irony and the new sincerity.» En *Film theory goes to the movies*, editado por H. Radner, & A. P. Collins J. Collins, 242-263. New York: Routledge, 1993.

Comparato, Doc. *De la creación al guión*. Madrid: IORTV, 1994.

Courson, Maxwell Taylor. *The newspaper movies: an analysis of the rise and decline of the news gatherer as a hero in american motion pictures, 1900-1974*. Hawaii: University of Hawaii, 1976.

Davis, Rib. *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Barcelona: Paidós, 2004.

De Barbieri, Teresita. «Sobre la categoría género. Una introducción.» *Debates en Sociología*, nº 18 (1993): 2-19.

De Felipe, Fernando, y Jordi Sánchez-Navarro. «El periodismo como (sub)género cinematográfico: apuntes para una clasificación filmográfica.» *Trípodos*, nº 10 (2001): 121-133.

De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Femenismo, semiótica, cine*. Traducido por Isabel Morant Deusa. Madrid: Feminismos. Cátedra, 1992.

Deahl, Rachel. «Journalism In the Movies, Examining Journalism In the Movies.» *About.com*. <http://mediacareers.about.com/od/mediamovies/a/MediaMovies.htm> (último acceso: 5 de Enero de 2009).

Del Pozo Armetia, Araceli, y Javier Cabanyes. *Fundamentos de la Psicología de la personalidad*. Madrid: Rialp, 2003.

Deleyto Alcalá, Celestino. «Amistades Peligrosas: la comedia romántica de Hollywood en los años 90.» En *El cine: otra dimensión del discurso artístico*, de José Luis Caramés Lage, Carmen Escobedo de Tapia y Jorge Luis Bueno Alonso, 173-198. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1999.

Detman, Linda A. «Negotiating the woman of Broadcast News.» *Studies in Symbolic Interaction* 15 (1993): 3-14.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua. Vol. 22 edición. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

Díez Puertas, Emeterio. *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2006.

Dines, Gail, y Jean M. Humez. *Gender, Race, and Class in Media: A Text-Reader*. Segunda edición. California: Sage Publications, 2002.

Dorland Staff. *Dorland Diccionario enciclopédico ilustrado de Medicina*. Elsevier España, 2005.

- Dowd, Maureen. *¿Son necesarios los hombres?* Antoni Bosch editor, 2006.
- Ebert, Roger. «Movie Reviews.» *Movie&More*. *Chicago Sun-Times*. 01 de 11 de 1991. <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19911101/REVIEWS/111010306/1023> (último acceso: 05 de 03 de 2009).
- Echart, Pablo. *La comedia romántica del Hollywood de los años 30 y 40*. Madrid: Cátedra, 2005.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Fábula, Lumen, Tusquets Editores, 1995.
- Edwards, Julia. *Women of the world. The great foreign correspondents*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1998.
- Ehlers, Wibke. *With Pad and Pencil: Old Stereotypes in a New Form?. A comparison of the Image of the Journalist in the Movies from 1930-1949 and 1990-2004*. Thesis, Master of Arts in Mass Communication, University of Canterbury, 2006, 130.
- Ehrlich, Matthew C. «Facts, truth, and bad journalists in the movies.» *Journalism* (Sage Publications) 7, n° 4 (2006): 501-519.
- . «Hollywood and the Journalistic Truthtelling.» *Notre Dame Journal of Law, Ethics & Public Policy* 19, n° 2 (2005): 519-539.
- . *Journalism in the movies*. Illinois: University of Illinois Press, 2004.
- «Estatutos do Colexio Profesional de Xornalistas de Galicia.» *Colexio de Xornalistas de Galicia*. http://www.xornalistas.com/colexio/interior.php?txt=colexio_estatutos_cap2&lg=gal (último acceso: 29 de enero de 2008).
- Faludi, Susan. *Blacklash: The Undeclared War against American Women*. New York: Doubleday, 1991.
- Feely, Kathleen A. *Louella Parsons and Hedda Hopper's Hollywood: The rise of the celebrity gossip industry in twentieth-century America, 1910-1950*. Tesis doctoral, Graduate Faculty in History, Director: David Nasaw, New York: The City University of New York, 2004, 307.
- Feeney, F.X. «Reaching for 'The Big Brass Ring'.» *A Tribute to Sir Nigel Hawthorne*. 05 de abril de 1999. http://www.yessirnigel.com/big_brass.html (último acceso: 06 de junio de 2009).
- Ferriss, Suzanne, y Mallory Young. «Introduction: chick flicks and chick culture.» En *Chick flicks: contemporary women at the movies*, de Suzanne Ferriss y Mallory Young, 1-26. Oxon, New York: Routledge, 2008.
- Fierro Bardají, Alfredo. *Personalidad, persona, acción. Un tratado de psicología, Psicología y Educación*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Filmaffinity*. 2009. <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>.
- Flecha García, Consuelo. *Las primeras universitarias en España, 1872-1910*, . Madrid: Narcea de Ediciones, 1996.

Frías Delgado, Antonio Jesús. «La relación entre cine y periodismo deportivo.» *Revista Latina de Comunicación Social*. Enero-Febrero de 2003. <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200353frias2.htm> (último acceso: 09 de enero de 2009).

Friendly, Jonathan. «A movie on the press stirs a debate.» *The New York Times*, 15 de noviembre de 1981.

Frölich, Romy, y Ludwig-Maximilians. «Three Steps Forward and Two Back?» En *Women in mass communication*, de Pamela J. Creedon y Judith (eds) Cramer, 161-176. California: Sage Publications, 2007.

Froug, William. *Screenwriting tricks of the trade*. Los Ángeles: Silman-James Press, 1993.

Fusté-Escolano, Adela, y José Ruiz Rodríguez. «Estructura factorial de la versión reducida del «Eysenck Personality Profiler».» *Psicothema* 12, nº 3 (2000): 406-411.

Galerstein, Carolyn L. *Working Women on the Hollywood Screen. A Filmography*. New York: Garland Publishing Inc., 1989.

Galindo Arranz, Fermín. «El periodista, ante la espiral del silencio.» *Revista Latina de Comunicación Social*, nº 4 (1998).

García de Lucas, Virginia. «Los otros periodistas.» En *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*, de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia, 124-137. Valladolid: 51 Semana Internacional de cine, 2006.

—.. «El simple arte de observar.» En *Cine entre líneas. Periodistas de la pantalla*, de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia, 86-103. Valladolid: 51 Semana Internacional de Cine, 2006.

—.. «Periodismo y poder: enemigos íntimos.» En *Cine entre líneas. Periodistas de la pantalla*, de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia, 42-61. Valladolid: 51 Semana Internacional de Cine, 2006.

García de Lucas, Virginia, Rodríguez Merchán, Eduardo, y Sales Heredia, Javier. *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*. Valladolid: 51 Semana Internacional de Cine, 2006.

García de Lucas, Virginia, y Sales Heredia, Javier. «Las reglas del juego.» En *Cine entre líneas. Periodistas de la pantalla*, de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia, 110-123. Valladolid: 51 Semana Internacional de Cine, 2006.

García Moutón, Pilar. «Género como traducción de gender : ¿anglicismo incómodo?» En *Estudios sobre el lenguaje de la mujer*, de Ana María (Ed.) Vigar, 133-150. Madrid: Eds. del Laberinto, 2002.

García Orta, María José. «Formas simbólicas y propaganda en la película *Sostiene Pereira*.» nº 11-12 (1er y 2º Semestres 2004): 413-425.

Gaudreault, A. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 1995.

Gauntlett, David. *Gender, media and identity*. 2º. New York: Routledge, 2008.

Gersh, Debra. «Stereotyping journalists.» *Editor&Publisher*, October 1991: 18-19,37.

Ghiglione, Loren. «The American Journalist: Fiction Versus Fact.» *Image of Journalist in Popular Culture*. 1991. <http://www.ijpc.org/ghiglione.htm> (último acceso: 2 de 10 de 2008).

—. *The American Journalist: Paradox of the Press*. Washington DC: Library of Congress, 1990.

Ghiglione, Loren, y Saltzman, Joe. «Fact or Fiction: Hollywood Looks at the News.» *Image of Journalist in Popular Culture*. 2002. <http://www.ijpc.org/hollywoodlooksathenews2.pdf> (último acceso: 7 de enero de 2009).

Giordano, Eduardo, y Carlos Zeller. *Políticas de televisión: La configuración del mercado audiovisual*. Barcelona: Icaria Editorial, 1999.

Periodistas. Dirigido por Globomedia. 1998-2002.

González Suárez, Lorena. «Al filo de la noticia: la imagen del periodista en el cine.» Proyecto fin de carrera, Facultad de Comunicación, Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2003.

Good, Howard, ed. *Journalism ethics goes to the movies*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth UK: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2008.

—. *Outcasts. The Image of Journalists in Contemporary Film*. Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, 1989.

—. *Girl Reporter: Gender, Journalism, and the Movies*. Scarecrow: Lanham, MD, 1998.

—. *The Drunken Journalist. The Biography of a Film Stereotype*. Maryland, London: The Scarecrow Press, Inc. Lanham, 2000.

Gore Vidal. «Remembering Orson Welles.» En *Orson Welles. Interviews*, de Mark Estrin, 210-223. Jackson: Univ. Press of Mississippi, 2003.

Green, Norma Fay. *"The Front Page" on film as a case study of American journalism mythology in motion. (Volumes I and II)*. Tesis doctoral, Director: Hudson, Robert V., Michigan: Michigan State University, 2001, 410.

—. «Newsroom Cityscapes: Filming the Fourth Estate.» En *Beyond the Stars. Studies in American Popular Film. Volume 4. Locales in American Popular Film*, de Paul Loukides y Linda K. Fuller, 231-246. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1993.

—. «Newsroom Cityscapes: Filming the Fourth Estate.» En *Beyond the Stars. Studies in American Popular Film. Volume 4. Locales in American Popular Film*, de Paul Loukides y Linda K. Fuller, 231-246. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1993.

—. «Press Dress: The Beige Brigade of Movie Journalists Outdoors.» En *Beyond the stars. Studies in American Popular Film. Volume 3. The Material World in American Popular Film*,

de Paul Loukides y Linda K. Fuller, 65-76. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1993.

Grossman, Lawrence K. «The Insider: It's Only a Movie.» *Columbia Journalism Review*. Noviembre/Diciembre de 1999. <http://backissues.cjrarchives.org/year/99/6/insider-review.asp> (último acceso: 22 de enero de 2009).

Gutiérrez Rodríguez, Teresa. «Teorías Biológicas De Personalidad Y Su Aplicación Al Análisis De Los Personajes De Abigail Morgan.» *GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Teresa: "Teorías Biológicas De Personalidad Y Su Aplicación Al Análisis De Los Personajes De Abigail Morgan", The 22nd International Literature and Psychology Conference*. Córdoba, Spain: en línea <http://www.clas.ufl.edu/ipa/2005/proc/rodriguez.pdf>, 2005.

Gutiérrez San Miguel, Begoña. *Teoría de la narración audiovisual*. Madrid: Cátedra, 2006.

Hanson, Christopher. «Where Have All the Heroes Gone?» *Columbia Journalism Review* 34, nº 6 (mar/apr 1996): 45-48.

Hanson, Phillip. «Stunt Reporting, Sob Sister Journalism, and Distrust of the Press in Films on the Great Depression.» *49th Parallel. An Interdisciplinary Journal of North American Studies*. <http://www.49thparallel.bham.ac.uk/back/issue13/hanson.htm> (último acceso: 25 de febrero de 2009).

Hart, Joy L. «Sex Role Stereotypes in the Media.» *The International Encyclopedia of Communication*. Editado por Wolfgang Donsbach. 2008. [http://www.communicationencyclopedia.com/subscriber/uid=831/tocnode?id=g978140513199524_ss40-1&authstatuscode=202#b410](http://www.communicationencyclopedia.com/subscriber/uid=831/tocnode?id=g9781405131995_chunk_g978140513199524_ss40-1&authstatuscode=202#b410) (último acceso: 25 de febrero de 2009).

Haskel, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1974.

Herman, Sarah. Hacks, heels and Hollywood. How accurately do recent film portrayals of women journalists reflect the working world of their real-life counterparts? BA (HONS): Multi-Media Journalism, 2004-2005.

High Art. <http://www.antidotefilms.com/films/highart/highart.html> (último acceso: 20 de marzo de 2009).

Holmlund, Chris. «Postfeminism from A to G.» Editado por University of Texas Press on behalf of the Society for Cinema & Media Studies. *Cinema Journal* 44, nº 2 (Winter 2005): 116-121 .

Horning Priest, Susanna. *Doing Media Research. An Introduction*. Thousand Oaks, London, New Dehli: Sage Publications, 1996.

Howard, David, y Edgard Mabley. *The tools of screenwriting*. New York: St. Martin's Griffin, 1993.

Ibáñez Manuel, Ignacio, y Gregory J. y Ortet Generós Boyle. «Evaluación de la personalidad y la inteligencia: una perspectiva cattelliana.» *Revista de psicología Universitas Tarraconensis* 23, nº 1-2 (2001): 72-92.

Image of Journalist in Popular Culture. «IJPC database.» 8 de 2007.

«Image of the Journalist in Popular Culture recommended books, articles and Web sites.» *Image of the Journalist in Popular Culture*. enero de 2009. <http://www.ijpc.org/Resources%20--%20Recommended%20Books%20and%20Web%20Sites.htm> (último acceso: 6 de marzo de 2009).

Internet Movie Database. 2009. www.imdb.com.

Izaguirre Sabin, José Luis. *La realidad como espectáculo: Reality show en España 1990-1994*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1997.

Izquierdo Martínez, Ángel. «Temperamento, carácter personalidad. Una aproximación a su concepto e interacción.» *Revista Complutense de Educación* 13, nº 2 (2002): 617-643.

«Jada Pinket Smith.» *AskMen*. http://www.askmen.com/celebs/women/actress_100/107_jada_pinkett_smith.html (último acceso: 24 de junio de 2009).

Jeha, Julio. «F or F: homoeroticism in action movies. Male Identity and Homosexual Invisibility in Van Damme's Movies.» *Crop*, nº 4 (1999): 83-95.

Johnson, Malcolm. «When the news is bad for women.» *The Age*, 10 de junio de 2002.

Jung, C.G. *Obra Completa*. Madrid: Editorial Trotta, 1999-.

Kamir, Orit. «Feminist Law and Film: Searching for Imagery of Justice in Popular Culture.» *Chicago-Kent Law Review* 75, nº 3 (2000): 899-930.

—. *Framed: Women in Law and Film*. Durham & London: Duke University Press, 2006.

Kaplan, Ann. *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Traducido por María Luisa Rodríguez Tapia. Madrid: Feminismos. Cátedra, 1998.

Kinder, Marsha. «Review: High Heels by Pedro Almodvar ; Agustin Almodvar.» *Film Quarterly* 45, nº 3 (Spring 1992): 39-44.

Kolker, Robert Phillip. «Comentarios mediáticos a todo va bien (Tout va bien, 1972). El proceso de desrealización cinematográfica: ángulo y realidad, Godard y Gorin en América.» *Caleidoscopio. Revista de cine*. marzo de 2000. <http://www.uch.ceu.es/caleidoscopio/numeros/uno/comentariosmediaticos.html> (último acceso: 22 de marzo de 2009).

Krenzlin, Ida, y Brinda Sommer. «Los medios de comunicación en el cine de Pedro.» *Grin*. 2003. <http://www.grin.com/e-book/19943/> (último acceso: 17 de marzo de 2009).

Krippendorff, Klaus. «Validity.» *The International Encyclopedia of Communication*. Editado por Wolfgang Donsbach. Blackwell Publishing. 2008. <http://www.communicationencyclopedia.com/subscriber/tocnode?id=g9781405131995_chunk_g978140513199527_ss1-1> (último acceso: 16 de junio de 2009).

Kuhn, Annette. *Cine de mujeres: Feminismo y cine*. Traducido por Silvia Iglesias Recuero. Madrid: Cátedra, 1991.

Langford, Barry. *Film genre. Hollywood and beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

Langman, Larry. *The Media in the Movies. A Catalog of American Journalism Films. 1900-1996*. Jefferson: McFarland & Company, 1998, 1998.

Lara, Fernando. *El periodismo frente al espejo del cine*. Vol. 2, de *Del periódico a la sociedad de la información*, de Celso Almuíña y Eudardo Sotillos, 275-282. Madrid: España Nuevo Milenio, 2002.

Lauzen, Martha M., y David M. Dozier. «Maintaining the Double Standard: Portrayals of Age and Gender in Popular Films.» *Sex Roles* 52, nº 7/8 (2005): 437-446.

Laviana, Juan Carlos. «Los chicos buenos de la prensa.» *Magazine de El Mundo*, enero 1998.

—. *Los chicos de la prensa*. Madrid: Nikel Odeon, 1996.

Ledo, Margarita. «Mujeres viendo mujeres.» *Jornadas sobre Comunicación y Género, Asociación de Estudios Históricos sobre la Mujer*. Málaga: Universidad, 1999. 1-9.

Lema Trillo, Eva Victoria. «Los modelos de género masculino y femenino en el cine de Hollywood, 1990-2000.» Tesis doctoral, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Lincoln, Anne E., y Michael Patrick Allen. «Double Jeopardy in Hollywood: Age and Gender in the Careers of Film Actors, 1926-1999.» *Sociological Forum*, diciembre 2004: 611-631.

Llorca Freire, Guillermo. «O periodismo visto polo cine.» *Ferrol Análisis*, nº 2 (julio 1991): 72-77.

López Cantos, Francisco. *El show de Truman. Guía para ver y analizar*. Valencia. Barcelona: Nau Llibres & Octaedro, 2007.

López Díez, Pilar. *El techo de cristal también existe en los medios de comunicación*. Vol. 2, de *Mujeres, hombres y medios de comunicación*, 291-300. Valladolid: Dirección General de la Mujer. Junta de Castilla y León, 2002.

Loukides, Paul, y Linda Fuller. *Beyond the stars. Studies in American Popular Film. Volume. 1. Stock Characters in American Popular Film*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1990.

Lutes, Jean Marie. *Front Page Girls: Women Journalists in American Culture and Fiction, 1880-1930*. New York: Cornell University Press, 2006.

- Mahon, Bill. «Portrayal of Journalists in the Movies.» *Editor&Publisher*, October 1994: 18-19.
- Makarushka, Irena. «Religion, Ethnicity and Violence in Before the Rain.» *Essays on Before the Rain*. Milcho Manchevski. Senka Film. 2009.
http://www.manchevski.com/@page=press_essey&sub=therain&sub2=essays&body.htm
 (último acceso: 04 de junio de 2009).
- Maltin, Leonard. *Leonard Maltin's 2009 Movie Guide*. New York: Signet, Penguin Books, 2008.
- . *Leonard Maltin's Classic Movie Guide*. New York: Signet, Penguin Books, 2005.
- The Insider* (DVD). Dirigido por Michael Mann. Buena Vista Home Entertainment, 1999.
- Maroto Camino, Mercedes. «'The war is so young': masculinity and war correspondence in Welcome to Sarajevo and Territorio Comanche.» *Studies in European Cinema* 2, nº 2 (2005): 115-124.
- Martea, Ion. «Miss Jerry. Alexander Black. Alexander Black Photoplays / USA / 1894.» *Essential Films, Chapter 4, Culture Wars*. <http://www.culturewars.org.uk/EF/ef4.htm> (último acceso: 28 de 02 de 2008).
- Martin, Jeremy. *No cheering for the press box: The stereotypes of sport journalits in film*. Tesis para el Master of Arts in Mass Communication and Journalism, College of Arts and Humanities, Fresno: California State University, 2004, 64.
- Martínez-Abascal García, María Angeles. «Las tipologías como antecedentes de la teoría de la personalidad de H. J. Eysenck .» *Revista de historia de la psicología* 22, nº 3-4 (2001).
- Martínez-Salanova Sánchez, Enrique. *Periodismo y medios de comunicación en el cine*. <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/periodismo.htm> (último acceso: 12 de 09 de 2008).
- Martin-Márquez, Susan. *Feminist Discourse & Spanish Cinema. Sight Unseen*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Marzal Felici, José Javier. *Ciudadano Kane. Guía para ver y analizar*. Valencia; Barcelona: Nau Llibres; Octaedro, 2004.
- McDaniel, Kyle Ross. Reviewing the image of the photojournalist in film: How ethical dilemmas shape stereotypes of the on-screen press photographer in motion pictures from 1954 to 2006. M.A. dissertation, Director: Smith, C. Zoe, Columbia: University of Missouri, 2007, 156.
- McMonagle, Duncan. *Journalists causing damage: Three cases in fiction*. Proyecto final Master of Journalism, School of Journalism and Communication, Directores: Catherine McKercher & Christopher Dornan, Ottawa, Ontario: Carleton University, Canada, 2004, 100.
- Mera Fernández, Montse. «Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine.» *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, nº 14 (2008): 505-525.

Minelle, Mahtani. «Gendered news practices. Examining experiences of women journalists in different national contexts.» En *Journalism: critical issues*, de Stuart Allan, 299-310. New York: Open University Press, McGraw-Hill Education, 2008.

Ministerio de Cultura. 2009.
<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/cargarFiltro.do?layout=bbddpeliculas&cache=init> (último acceso: 24 de 11 de 2008).

—. «Evolución cinematográfica.» *Boletín Informativo de Cine*. 2008.
<http://www.mcu.es/cine/MC/BIC/Evolucion.html> (último acceso: 06 de junio de 2009).

Moberg, Virgil Boyd. *Foreign correspondent films: A form for "knowing" America*. Tesis doctoral, Director: Jablonski, Carol J., Florida: University of South Florida, 1995, 211.

Morgan, Michael. «Cultivation Theory.» *The International Encyclopedia of Communication*. Donsbach, Wolfgang (ed). Blackwell Publishing. 2008.
http://www.communicationencyclopedia.com/subscriber/tocnode?id=g9781405131995_chunk_g9781405131995_ss165-1 (último acceso: 15 de 08 de 2009).

Müller, Jürgen. *Lo mejor del cine de los 90*. Colonia: Taschen, 2005.

Mulvey, Laura. «Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by 'Duel in the Sun' (King Vidor, 1946).» *Framework*, 1981: 15-17.

Mulvey, Laura. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *Screen*, nº 16 (september 1975): 6-18.

Neale, Steve. «Masculinity as spectacle. Reflections on men and mainstream cinema.» *Screen* 24, nº 6 (novembre 1983): 2-16.

Ness, Richard R. «From a Voice in the Night to a Face in the Crowd, the Rise and Fall of the Radio Film .» *AEJMC Conference in San Francisco*. San Francisco, 2006.

—. *From Headline Hunter to Superman. A journalist filmography*. Lanham (Maryland): Sarecrow Press, 1997.

Olsin Lent, Tina. «Romantic Love and Friendship: The Redefinition of Gender Relations in Screwball Comedy.» En *Classical Hollywood comedy*, de Kristine and Jenkins, Henry (eds) Brunovska Karnick. New York; London: Routledge, 1995.

Oxford English Dictionary. second edition. Oxford: Oxford University Press, 1989.

Pardo Alarcón Castellón, Vicent. «100 películas de cine para trabajar la televisión en el aula.» *Comunicar*, nº 14 (2000): 159-172.

Pérez-Reverte, Arturo. *Territorio comanche*. Barcelona: Nuevas Ediciones De Bolsillo, 2000.

peringo2-2. «Where Woody Allen should have been inspired for "The Purple Rose of Cairo".» *Imdb.com* (User Comments). 23 de enero de 2002.
<http://www.imdb.com/title/tt0059288/usercomments> (último acceso: 07 de marzo de 2009).

Prósper Ribes, Josep. *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

Quin, Robyn. «Enfoques sobre el estudio de los medios de comunicación: La enseñanza de los temas de representación de estereotipos.» En *La revolución de los medios audiovisuales. Educación y nuevas tecnológicas*, de Roberto (coord.) Aparici, 225-233. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996.

Rainbolt, William R. *Image of journalism in American Films. 1946-1976*. Tesis doctoral, College of Arts&Sciences, Department of History, New York: State University of New York at Albany, 2004, 465.

Rakow, Lana F. «Images of Women in the Media.» *The International Encyclopedia of Communication*. Editado por Wolfgang Donsbach. Blackwell Publishing. 2008. http://www.communicationencyclopedia.com/subscriber/tocnode?id=g9781405131995_chunk_g978140513199528_ss6-1 (último acceso: 25 de 02 de 2009).

Real Academia de la Lengua. «Informe de la Real Academia de la Lengua sobre la expresión violencia de género.» *Red de Sociedades Científicas*. 19 de mayo de 2004. <http://www.rscmv.org/pdf/comunicado2.pdf> (último acceso: 31 de enero de 2009).

Robards, Brooks. «Newshounds and Sob Sisters: The Journalist Goes to Hollywood.» En *Beyond the stars. Studies in American Popular Film. Volume. 1. Stock Characters in American Popular Film*, de Paul Loukides y Linda Fuller, 131-145. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1990.

Rodríguez Merchán, Eduardo. «A modo de editorial. Cine de papel.» En *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*, de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia, 4-7. Valladolid: 51 Semana Internacional de Cine, 2006.

—. «Periodismo telefónico.» En *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*, de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia, 138-147. Valladolid: 51 Semana Internacional de Cine, 2006.

—. «Periodistas en las pantallas españolas. Entre la fascinación y el rechazo.» En *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*, de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia, 24-41. Valladolid: 51 Semana Internacional de Cine, 2006.

Rodríguez, M.Carmen (ed). *Diosas del celuloide (Arquetipos de género en el cine clásico)*. Madrid: Jaguar, 2006.

Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus. Women, movies and the american dream*. New York: Avon Books, 1974.

Ross, Karen. «Women in the boyzone. Gender, news and herstory.» En *Journalism: critical issues*, de Stuart Allan, 287-298. New York: Open University Press, McGraw-Hill Education, 2008.

Ruiz Muñoz, María Jesús, y Inmaculada Sánchez Alarcón. *La imagen de la mujer andaluza en el cine español*. Sevilla: Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía, 2008.

Ruiz, Miriam. «Sexo y género.» *Random thoughts on technology and life*. 14 de enero de 2008. <http://www.miriamruiz.es/weblog/?p=141> (último acceso: 31 de enero de 2009).

Ruiz, Víctor Manuel y Jiménez, José Antonio. «Estructura de la personalidad: Ortogonalidad versus oblicuidad.» *Anales de psicología* 20, nº 1 (junio 2004): 1-13.

Rush, R.R., C.E Oukrop, y K. Sarikakis. «A Global Hypothesis for Women in Journalism and Mass Communications: The Ratio of Recurrent and Reinforced Residuum.» *Gazette* 67, nº 3 (2005): 239-253.

Sales Heredia, Javier. «Adictos al riesgo.» En *Cine entre líneas. Periodistas de la pantalla*, de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia, 8-23. Valladolid: 51 Semana Internacional de Cine, 2006.

—.. «Un trabajo de perros.» En *Cine entre líneas. Periodistas en la pantalla*, de Virginia García de Lucas, Eduardo Rodríguez Merchán y Javier Sales Heredia, 62-85. Valladolid: 51 Semana Internacional de cine, 2006.

Saltzman, Joe (dir.). *The Image of the Journalist in the Popular Culture*. <http://www.ijpc.org/> (último acceso: 20 de marzo de 2009).

Saltzman, Joe. «Analyzing the Images of the Journalist in Popular Culture: a Unique Method of Studying the Public's Perception of Its Journalists and the News Media.» *Association for Education for Journalism and Mass Communications (AEJMC)*. San Antonio, Texas: <http://www.ijpc.org/AEJMC%20Paper%20San%20Antonio%20Saltzman%202005.pdf>, 2005.

—. *Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film*. Los Angeles, CA: Norman Lear Center, Annenberg School For Communication, 2002.

—. «Frank Capra and the Image of the Journalist in American Films.» *The Image of the Journalist in Popular Culture*. 2002. <http://www.ijpc.org/Capra%20speech.htm> (último acceso: 25 de febrero de 2009).

—. «Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in Popular Culture.» *Image of Journalist in Popular Culture*. Editado por Anneberg School of Communication, University of Southern California The Norman Lear Centre. 2003. (último acceso: 27 de 02 de 2008).

—. «Sob Sisters: The Image of the Female Journalist in the Popular Culture.» *The Image of the Journalist in Popular Culture*. abril de 2008. <http://ijpc.org/sobsmaster.htm> (último acceso: 24 de junio de 2009).

Sánchez Navarro, Jordi. *Narrativa audiovisual*. Barcelona: UOC, 2006.

Sánchez Navas, Gema. «Periodistas.» *Magazine de El Mundo*, enero 1998.

Sánchez Noriega, José Luis (ed). *Historia del Cine en películas 1990-1999*. Bilbao: Mensajero, 2007.

Sánchez-Escalonilla, Antonio. *Estrategias del guión cinematográfico*. Barcelona: Ariel Cine, 2004.

Sangro Colón, Pedro; Huerta Floriano, Miguel (eds.). *El personaje en el cine. Del papel a la pantalla*. Madrid: Calamar Ediciones, 2007.

Santos Mestre, Alicia. *La radio en el cine :el periodista radiofónico comprometido con su sociedad*. Proyecto fin de carrera, Director: Luis Úrbez, Facultad de Ciencias de la Información, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.

Saz, Sara M. «Mujeres al borde de un ataque de nervios: elementos subversivos.» Editado por Juan Villegas. *Asociación Internacional de Hispanistas (AIH)*. California: Universidad de California, 1992. 149-157.

Schatz, T. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

Schindler Jr., Paul E. «Journalism Movies.» *P.S. A Column On Things*. 14 de noviembre de 1996. http://psacot.typepad.com/ps_a_column_on_things/journalism-movies.html (último acceso: 5 de Enero de 2009).

—. «Women in Journalism Movies.» *Paul E. Schindler Jr.* 04 de 04 de 2007. <http://www.schindler.org/jwomen.shtml> (último acceso: 05 de 03 de 2009).

Scott, Joan W. «El género: una categoría útil para el análisis histórico.» En *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, de James S. y Nash, Mary (eds.) Amelang, 23-58. Edicions Alfons el Magnanim, Institució Valencina d'Estudis i Investigació, 1990.

Sebba, Anne. *Battling for News. The rise of Women Reporter*. London, Sydney, Auckland: Hodder and Stoughton, 1994.

Sejer, Linda. *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2000.

Sessions Stepp, Carl. «Film Dour.» *American Journalism Review*, January/February 2000.

Sherry, John L., y Andy Boyan. «Uses and Gratifications.» *he International Encyclopedia of Communication*. Donsbach, Wolfgang (ed). Blackwell Publishing. 2008. http://www.communicationencyclopedia.com/subscriber/tocnode?id=g9781405131995_chunk_g978140513199526_ss11-1 (último acceso: 14 de 08 de 2009).

Smith, Stacy, Katherine Pieper, Amy Granados, y Marc Choueiti. «Assessing Gender-Related Portrayals in Top-Grossing G-Rated Films.» *International Communication Association, TBA*. Montreal, Quebec, Canada: http://www.allacademic.com/meta/p232485_index.html, 2008.

Solomon, S.J. «Defining Genre. Genre and Popular Culture.» En *Approaches to Media*, de O. Boyd-Barrett y C.(eds.) Newbold. London: Arnold, 1995.

Soriano, Jaume, María José Cantón, y Mercè Díez. «La pseudofeminización de la profesión periodística en España.» *Zer* 19 (2005): 35-52.

Spaulding, Stacy L., y Maurine H. Beasley. «Crime, Romance and Sex: Washington Women Journalists in Recent Popular Fiction.» *AEJMC 2003 Convention*. Kansas City, Missouri: disponible en línea en <<http://www.ijpc.org/spauldingpaper.pdf>>; consulta el 5 de marzo de 2009, 2003.

Steinle, Paul. «Print (and Video) to Screen: Journalism in motion pictures of the 1990s.» *Popular Culture/American Culture Conference*. New Orleans: en línea en <<http://www.ijpc.org/PopCulture.pdf>>, consulta [05 de marzo de 2009], 2000. 14.

Stevens, John D. «The Unfading Image from The Front Page.» *Film and History* 4, n° 15 (diciembre 1985): 87-90.

Stocking, S. Holly. «What is good work? Absence of Malice.» En *Journalism ethics goes to the movies*, editado por Howard Good, 49-59. Lahnham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK: Rowman&Littlefield Publishers, Inc., 2008.

Tangerstad, Erik. «Before the Rain - After the War? The Narrative Structure of a Feature Film and its Different Receptions.» *Rethinking History* (Routledge) 4, n° 2 (Julio 2000): 175 - 182.

Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. New York: Routledge, 1993.

The Library of Congress website. <http://www.loc.gov/index.html> (último acceso: 1 de febrero de 2009).

The Movie Times. 1996---. (último acceso: 24 <http://www.the-movie-times.com/> de enero de 2009).

Thiel Stern, Shayla. «Increased Legitimacy, Fewer Women? Analyzing Editorial Leadership and Gender in Online Journalism.» En *Women in mass communication*, de Pamela J. Creedon y Judith Cramer, 133-145. California: Sage Publications, 2007.

Toth, Dennis. «Hitchcock: The Deceptive Screen.» *Film Notes From the CMA Series*. 22 de 07 de 2008. http://filmnotescma.blogspot.com/2008_07_01_archive.html (último acceso: 16 de 03 de 2009).

Tuñón, Julia. *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: La construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), 1998.

Ufarte Ruiz, María José. «Las mujeres en el seno de la profesión periodística: de la discriminación a la inserción.» *Ámbitos*, n° 16 (2007): 409-421.

University of California, Berkeley. *Media Resources Center*. 1996-2007. <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/womenbib.html#books> (último acceso: 31 de enero de 2009).

Urra, Marcos. «Reformulaciones al modelo actancial de Greimas para su aplicabilidad al análisis de la obra dramática.» *Documentos Lingüísticos y Literarios*.

http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=330 (último acceso: 23 de enero de 2009).

Vanoye, Francis. Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine. Barcelona: Paidós, 1996.

Varios Autores. «El cine cómico mudo. Mack Sennet.» En *Historia Universal del Cine*, de Emilio C. (director) García Fernández, 139-145. Barcelona: Editorial Planeta, 1982.

Vega Álvarez, David. *El reflejo del periodista en el cine*. Proyecto fin de carrera, Directora: Nuria Quintana Paz, Facultad de Comunicación, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2003, 97.

Von Busack, Richard. «Cold Dish of Careerism .» *MetroActive*. 18-24 de junio de 1998. <http://www.metroactive.com/papers/metro/06.18.98/highart-9824.html> (último acceso: 20 de marzo de 2009).

VV.AA. «Biography for Chun-Li (character) from Street Fighter (1994).» *International Movie Database (IMDB)*. marzo de 2009. <http://www.imdb.com/character/ch0001120/bio> (último acceso: 10 de junio de 2009).

—. «Myers-Briggs Type Indicator (MBTI).» *Wikipedia*. http://en.wikipedia.org/wiki/Myers_Briggs_Type_Indicator (último acceso: 25 de junio de 2009).

Weinraub, Bernard. «Bad Guys, Good Guys: Journalists in the Movies.» *The New York Times*, 13 de 10 de 1997.

Wilcox, Rhonda V. «Dominant female, superior male: Control Schemata in Lois and Clerk, Moonlight, and Remington Steele.» *Journal of Popular Film and Television* 24 (1996): 26-33.

Wilcox, Rhonda V. «Lois' Locks. Trust and Representation in Lois&Clark: The New Adventures of Superman.» En *Fantasy Girls*, editado por Elyce Rae Helford, 91-112. Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television.

Wimmer, Roger D., y Joseph R. Dominick. La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos. Barcelona: Bosch Casa Editorial, 1996.

Winters, Joe. «The Monsters Meet The Press.» *The Image of The Journalists in the Popular Culture*. <http://www.ijpc.org/monsterspress.htm> (último acceso: 25 de febrero de 2009).

Wood, Julia T. *Gendered Lives: Communication, Gender, and Culture*. 8ª. Belmont, CA : Thompson: Wadsworth Publishing, 2008.

Zemon Davis, Natalie. «Womens History in Transition: The European Case.» *Feminist Studies* 3 (invierno de 1975-1976): 83-103.

Zynda, Thomas E. «The Holywood Version: Movie Portrayals of the Press.» *Journalism History* 1, nº 6 (Spring 1979): 16-25,32.

Anexos

Anexo I. Títulos producidos a lo largo de todo el siglo XX en los que el periodismo constituye un tema central (especificando si aparecen en ellos o no mujeres periodistas)

Títulos agrupados por años ⁵²⁵	¿Hay alguna mujer periodista?
1931	
Five Star Final (Sed de escándalo). (Mervin LeRoy, 1931).	Sí
The Front Page (El gran reportaje). (Lewis Milestone, 1931).	No
Platinum Blonde (La jaula de oro). (Frank Capra, 1931).	Sí
Scandal Sheet (Un reportaje sensacional). (John Cromwell, 1931).	No
1932	
Blessed Event (Grato suceso). (Roy Del Ruth, 1932).	Sí
1933	
I Cover the Waterfront (A la sombra de los muelles). (James Cruze, 1933).	No
Headline Shooter (La dama de la prensa). (Otto Brower, 1933).	Sí
Picture Snatcher (Ha entrado un fotógrafo). (Lloyd Bacon, 1933).	Sí
1934	
It Happened One Night (Sucedió una noche). (Howards Hawks, 1934).	No
1935	
After Office Hours (El escándalo del día). (Robert Z. Leonard, 1935).	Sí
The Murder Man (La voz que acusa). (Tim Whelan, 1935).	Sí
The daring young man (Un tipo fresco). (William A. Seiter, 1935).	Sí
Front Page Woman (La que apostó su amor). (Michael Curtiz, 1935).	Sí
Too Tough to Kill (El valor se impone). (D. Ross Lederman, 1935).	Sí
1936	
Mr. Deeds Goes To Town (El secreto de vivir). (Frank Capra, 1936).	Sí
Libeled Lady (Una mujer difamada). (Jack Conway, 1936).	No
1937	
Nothing sacred (La reina de Nueva York). (William Wellman, 1937).	No
1939	
Mr. Smith Goes to Washington (Caballero sin espada). (Frank Capra, 1939).	No
1940	
His Girl Friday (Luna Nueva). (Howard Hawks, 1940).	Sí
Comrade X (Camarada X). (King Vidor, 1940).	Sí
Foreign Correspondent (Enviado especial). (Alfred Hitchcock, 1940).	No
Citizen Kane (Ciudadano Kane). (Orson Welles, 1940).	No
1941	
Meet John Doe (Juan Nadie). (Frank Capra, 1941).	Sí
1943	
Johnny Come Lately (El vagabundo). (William K. Howard, 1943).	Sí
1948	

⁵²⁵ Este listado incluye sólo título original, título en castellano, año y director, pero en la base de datos que se incluye en el CD figuran todos los datos.

The big clock (El reloj asesino). (John Farrow, 1948).	No
1951	
Ace in the Hole (AKA The Big Carnival) (El gran carnaval). (Billy Wilder, 1951).	Sí
Séptima página (Séptima página). (Ladislao Vajda, 1951).	No
1952	
Park Row (Park Row). (Samuel Fuller, 1952).	Sí
Scandal Sheet (Trágica información). (Phil Karlson, 1952).	Sí
Deadline USA (El cuarto poder). (Richard Brooks, 1952).	Sí
1953	
Reportaje (Reportaje). (Emilio Fernández, 1953).	No
1956	
While the City Sleeps (Mientras Nueva York duerme). (Fritz Lang, 1956).	Sí
Escuela de periodismo (Escuela de periodismo). (Jesús Pascual, 1956).	Sí
1957	
Sweet Smell of Success (Chantaje en Broadway). (Alexander MacKendrick, 1957).	No
1958	
The Teacher's Pet (Enséñame a querer). (George Seaton, 1958).	Sí
Another time, another place (Brumas de inquietud). (Lewis Allen, 1958).	Sí
Nasser Asphalt (Asfalto húmedo). (Frank Wisbar, 1958).	Sí
1960	
La dolce vita (La dolce vita). (Federico Fellini, 1960).	Sí
1961	
All in a Night's Work (Todo en una noche). (Joseph Anthony, 1961).	Sí
1963	
A New Kind of Love (Samantha). (Melville Shavelson, 1963).	No
Shock Corridor (Corredor sin retorno). (Samuel Fuller, 1963).	No
1969	
Gaily, Gaily (Los locos años de Chicago). (Norman Jewison, 1969).	No
1972	
Il Caso Mattei (El caso Mattei). (Francesco Rosi, 1972).	No
Sbatti il mostro in prima pagina (Noticia de una violación en primera página). (Marco Bellocchio, 1972).	No
1974	
The Odessa File (Odessa). (Ronald Neame, 1974).	No
The Front Page (Primera plana). (Billy Wilder, 1974).	No
1975	
Professione: Reporter (The Passenger) (El reportero). (Michelangelo Antonioni, 1975).	Sí
1976	
All the President's Men (Todos los hombres del presidente). (Alan J. Pakula, 1976).	Sí
Network (Network, un mundo implacable). (Sydney Lumet, 1976).	Sí
1978	
Bez znieczulenia (Sin anestesia). (Andrzej Wajda, 1978).	No
1979	
La verdad sobre el caso Savolta (La verdad sobre el caso Savolta). (Antonio Drove, 1979).	No
1981	
Absence of Malice (Ausencia de malicia). (Sydney Pollack, 1981).	Sí
Fälschung, Die (Círculo de engaños). (Volker Schlöndorff, 1981).	No
1982	
Krasnye kolokola, film pervyy - Meksika v ognе (Campanas rojas). (Sergei Bondarchuk, 1982).	No
Wrong is right (Objetivo mortal). (Richard Brooks, 1982).	Sí
The Year of living Dangerously (El año que vivimos peligrosamente). (Peter Weir, 1982).	No
Corazón de papel (Corazón de papel). (Roberto Bodegas, 1982).	No
1983	
Under Fire (Bajo el fuego). (Roger Spottiswoode, 1983).	Sí
1984	
The Killing Fields (Los gritos del silencio). (Roland Joffé, 1984).	No
1985	
The Mean Season (Llamada a un reportero). (Phillip Borsos, 1985).	Sí
1986	

Salvador (Salvador). (Oliver Stone, 1986).	Sí
1987	
Street Smart (El reportero de la calle 42). (Jerry Schatzberg, 1987).	Sí
Broadcast News (Al filo de la noticia). (James L. Brooks, 1987).	Sí
1988	
Switching Channels (Interferencias). (Ted Kotcheff, 1988).	Sí
1990	
A Show of Force (Bajo otra bandera). (Bruno Barreto, 1990).	Sí
1991	
Adeus Princesa (Adiós princesa). (Jorge Paixao Da Costa, 1991).	No
Year of the Gun (El año de las armas). (John Frankenheimer, 1991).	Sí
1992	
Hero (Héroe por accidente). (Stephen Frears, 1992).	Sí
1993	
The Pelican Brief (El informe pelícano). (Alan J. Pakula, 1993).	Sí
1994	
The Paper (Detrás de la noticia). (Ron Howard, 1994).	Sí
I love trouble (Me gustan los líos). (Charles Shyer, 1994).	Sí
1996	
Sostiene Pereira (Sostiene Pereira). (Roberto Faenza, 1996).	No
Up Close & Personal (Íntimo y personal). (Jon Avnet, 1996).	Sí
1997	
Mad City (Mad City). (Constantin Costa-Gavras, 1997).	Sí
Territorio comanche (Territorio comanche). (Gerardo Herrero, 1997).	Sí
1999	
The Insider (El dilema). (Michael Mann, 1999).	Sí
True Crime (Ejecución inminente). (Clint Eastwood, 1999).	Sí

Anexo II. Listado de todas las películas con hombres y mujeres periodistas desde 1914 a 2009, indicando si aparecen o no en ellas mujeres periodistas

Títulos agrupados por años	¿Hay alguna mujer periodista?
1914	
Making a living (Charlot periodista). (Henry Lehrman, 1914).	No
1928	
Show People (Espejismo). (King Vidor, 1928).	Sí
Hot News (La reporter relámpago). (Clarence G. Badger, 1928).	Sí
What a Night! (Qué noche). (A. Edward Sutherland, 1928).	Sí
1929	
Seven Keys to Baldpate (Las siete llaves). (Reginald Barker, 1929).	Sí
1930	
The Divorcée (La divorciada). (Robert Z. Leonard, 1930).	No
Czar of Broadway (Un mundo infame). (William James Craft, 1930).	No
Man Trouble (Aristócratas del hampa). (Berthold Viertel, 1930).	No
Murder on the Roof (El misterio de Times Square). (George B. Seitz, 1930).	No
King of Jazz (El rey del jazz). (John Murray Anderson, 1930).	Sí
Young Man of Manhattan (Jóvenes de Nueva York). (Monta Bell, 1930).	Sí
Born Reckless (El intrépido). (Andrew Bennison John Ford, 1930).	No
1931	
Ladies of the Big House (Damas del presidio). (Marion Gering, 1931).	No
Scandal Sheet (Un reportaje sensacional). (John Cromwell, 1931).	No
Five Star Final (Sed de escándalo). (Mervin LeRoy, 1931).	Sí
Forgotten Women (Mujeres olvidadas). (Richard Thorpe, 1931).	No
Grief Street (Sombras de Broadway). (Richard Thorpe, 1931).	No
The Yellow Ticket (El carnet amarillo). (Raoul Walsh, 1931).	No
Up for Murder (Acusado). (Monta Bell, 1931).	Sí
The last parade (El último desfile). (Erle C. Kenton, 1931).	No
The secret six (Los seis misterios). (George W. Hill, 1931).	No
Honor Among Lovers (Honor entre amantes). (Dorothy Arzner, 1931).	Sí
The Guardsman (Sólo ella lo sabe). (Sidney Franklin, 1931).	No
The Front Page (El gran reportaje). (Lewis Milestone, 1931).	No
The Easiest Way (La pecadora). (Jack Conway, 1931).	No
Dance, Fools, Dance (Danzad, locos, danzad). (Harry Beaumont, 1931).	Sí
Cimarron (Cimarrón (1931)). (Wesley Ruggles, 1931).	Sí
The finger points (El dedo acusador). (John Francis Dillon (uncredited), 1931).	Sí
Platinum Blonde (La jaula de oro). (Frank Capra, 1931).	Sí
Graft (Soborno). (Christy Cabanne, 1931).	No
Mr. Lemon of Orange (¿Quién dijo miedo?). (John G. Blystone, 1931).	No
1932	
The Wet Parade (Alcohol prohibido). (Victor Fleming, 1932).	No
Doctor X (Doctor X). (Michael Curtiz, 1932).	No
Arm of the Law (Reporter criminalista). (Louis King, 1932).	No
The Diamond Trial (La senda del diamante). (Harry Fraser, 1932).	No
Man Wanted (Diplomacia femenina). (William Dieterle, 1932).	Sí
The Ghost City (Oro en el monte). (Harry Fraser, 1932).	No
Hollywood speaks (La quimera de Hollywood). (Eddie Buzzell, 1932).	No
The Midnight Patrol (La ronda de medianoche). (Christy Cabanne, 1932).	No
Scandal for Sale (Mercado de escándalos). (Russell Mack, 1932).	No
Two Kinds of Women (Así es Nueva York). (William C. de Mille, 1932).	No
Forbidden (Amor prohibido). (Frank Capra, 1932).	Sí
Are you listening? (La voz del aire). (Harry Beaumont, 1932).	No
The final edition (La muchacha reporter). (Howard Higgin, 1932).	Sí
Blessed Event (Grato suceso). (Roy Del Ruth, 1932).	Sí
She Wanted a Millionaire (Quería un millonario). (John G. Blystone, 1932).	Sí

1933	
Hold the press (Paren la prensa). (Phil Rossen, 1933).	No
The Girl in 419 (Identidad desconocida). (Alexander Hall George Somnes, 1933).	No
State Fair (La feria de la vida). (Henry King, 1933).	No
The Mad Game (La ley del Tali3n). (Irving Cummings, 1933).	SÍ
The Masquerader (La máscara del otro). (Richard Wallace, 1933).	No
Night of Terror (Noche de terror). (Benjamin Stoloff, 1933).	No
The Past of Mary Holmes (El pasado de Mary Holmes). (Harlan Thompson Slavko Vorkapich, 1933).	No
Picture Snatcher (Ha entrado un fot3grafo). (Lloyd Bacon, 1933).	SÍ
I Cover the Waterfront (A la sombra de los muelles). (James Cruze, 1933).	No
The Crime of the Century (El crimen del siglo). (William Beaudine, 1933).	No
Lady for a day (Dama por un día). (Frank Capra, 1933).	No
Headline Shooter (La dama de la prensa). (Otto Brower, 1933).	SÍ
1934	
Are we civilized? (¿Somos civilizados?). (Edwin Carewe, 1934).	No
The Girl from Missouri (Busco un millonario). (Jack Conway, 1934).	No
Viva Villa! (Viva Villa). (Jack Conway, 1934).	No
Thirty Day Princess (Princesa por un mes). (Marion Gering, 1934).	No
The Man Who Reclaimed His Head (El hombre que volvió por su cabeza). (Edward Ludwig,	No
The President Vanishes (Mercaderes de la muerte). (William A. Wellman, 1934).	No
It Happened One Night (Sucedió una noche). (Howards Hawks, 1934).	No
Love Captive (Un crimen perfecto). (Max Marcin, 1934).	No
The Merry Widow (La viuda alegre). (Ernst Lubitsch, 1934).	SÍ
1935	
Too Tough to Kill (El valor se impone). (D. Ross Lederman, 1935).	SÍ
Front Page Woman (La que apostó su amor). (Michael Curtiz, 1935).	SÍ
Ah, Wilderness! (Ayer como hoy). (Clarence Brown, 1935).	No
Atlantic Adventure (Una aventura trasatlántica). (Albert Rogell, 1935).	No
The daring young man (Un tipo fresco). (William A. Seiter, 1935).	SÍ
The Gilded Lily (El lilio dorado). (Wesley Ruggles, 1935).	No
Law Beyond the Range (Balas de papel). (Ford Beebe, 1935).	SÍ
The Woman in Red (La vestida de rojo). (Robert Florey, 1935).	SÍ
Page Miss Glory (La divina Gloria). (Mervin LeRoy, 1935).	No
The Frisco Kid (La ciudad siniestra). (Lloyd Bacon, 1935).	SÍ
We're only humans (Vidas en peligro). (James Flood, 1935).	SÍ
The Murder Man (La voz que acusa). (Tim Whelan, 1935).	SÍ
Enter Madame (Mi marido se casa). (Elliott Nugent, 1935).	SÍ
We're Only Human (Vidas en peligro). (James Flood, 1935).	SÍ
Crouching Beast, The (El sobre lacrado). (W. Victor Hanbury, 1935).	SÍ
After Office Hours (El escándalo del día). (Robert Z. Leonard, 1935).	SÍ
Life Begins at 40 (La vida empieza a los 40). (George Marshall, 1935).	No
I Found Stella Parish (Su vida privada). (Mervin LeRoy, 1935).	No
Barbary Coast (Ciudad sin ley). (Howard Hawks, William Wyler, 1935).	No
Broadway Melody of 1936 (La melodía de Broadway de 1936). (Roy Del Ruth, 1935).	No
Under Pressure (Bajo presión). (Raoul Walsh, 1935).	SÍ
1936	
Hopalong Cassidy Returns (La rueda del destino). (Nate Watt, 1936).	No
Libeled Lady (Una mujer difamada). (Jack Conway, 1936).	No
Shadow of Chinatown (Sombras del barrio chino). (Bob Hill, 1936).	SÍ
A Woman Rebels (Una mujer se rebela). (Mark Sandrich, 1936).	SÍ
Mr. Deeds Goes To Town (El secreto de vivir). (Frank Capra, 1936).	SÍ

Human Cargo (Contrabando humano). (Allan Dwan, 1936).	Sí
Adventure in Manhattan (Antes de medianoche). (Edgard Ludwig, 1936).	No
Lady of Secrets (Adiós al pasado). (Marion Gering, 1936).	Sí
El signo de la muerte (El signo de la muerte). (Chano Urueta, 1936).	Sí
Men are not Gods (Los hombres no son dioses). (Walter Reisch, 1936).	No
1937	
Nothing sacred (La reina de Nueva York). (William Wellman, 1937).	No
1938	
Too hot to handle (Sucedió en China). (Jack Conway, 1938).	No
I'am the law (Yo soy la ley). (Alexander Hall, 1938).	No
That Certain Age (Reina a los catorce años). (Edward Ludwig, 1938).	No
There Goes My Heart (Se ha perdido una millonaria). (Norman Z. McLeod, 1938).	No
The Sisters (Las hermanas). (David Lewis, 1938).	No
The Mad Miss Manton (Ocho mujeres y un crimen). (Leigh Jason, 1938).	No
1939	
Cafe Society (Locuras de millonarios). (Edward H. Griffith, 1939).	No
Mr. Smith Goes to Washington (Caballero sin espada). (Frank Capra, 1939).	No
La règle du jeu (La regla del juego). (Jean Renoir, 1939).	Sí
1940	
The Philadelphia Story (Historias de Filadelfia). (George Cukor, 1940).	Sí
The Return of Frank James (La venganza de Frank James). (Fritz Lang, 1940).	Sí
Citizen Kane (Ciudadano Kane). (Orson Welles, 1940).	No
Comrade X (Camarada X). (King Vidor, 1940).	Sí
Juninatten (Noche de junio). (Per Lindberg, 1940).	Sí
Foreign Correspondent (Enviado especial). (Alfred Hitchcock, 1940).	No
Arise, my love (Adelante mi amor). (Mitchell Leisen, 1940).	Sí
His Girl Friday (Luna Nueva). (Howard Hawks, 1940).	Sí
1941	
The Lady from Cheyenne (Una mujer de carácter). (Frank Lloyd, 1941).	No
Mr. District Attorney (Mister Hyde desaparece). (William Morgan, 1941).	Sí
Meet John Doe (Juan Nadie). (Frank Capra, 1941).	Sí
East of Piccadilly (Asesinato en Soho). (Harold Huth, 1941).	Sí
Penny Serenade (Serenata nostálgica). (George Stevens, 1941).	No
1942	
Woman of the Year (La mujer del año). (George Stevens, 1942).	Sí
The Corpse Vanishes (El ladrón de cuerpos). (Wallace Fox, 1942).	Sí
Buffalo Bill (Las aventuras de Buffalo Bill). (William A. Wellman, 1942).	No
The Pride of the Yankees (El orgullo de los Yankees). (Sam Wood, 1942).	No
China Girl (Infierno en la tierra (China girl)). (Henry Hathaway, 1942).	No
The Great Man's Lady (Una gran señora). (William A. Wellman, 1942).	Sí
Todo por ellas (Todo por ellas). (Adolfo Aznar, 1942).	No
1943	
The Woman of the Town (Una dama en el Oeste). (George Archainbaud, 1943).	Sí
Flight for Freedom (Un encuentro en el Pacífico). (Lothar Mendes, 1943).	Sí
No Time for Love (No hay tiempo para amar). (Mitchell Leisen, 1943).	Sí
The Sky's the Limit (El límite es el cielo). (Edward H. Griffith, 1943).	Sí
Johnny Come Lately (El vagabundo). (William K. Howard, 1943).	Sí
1944	
Una mujer en un taxi (Una mujer en un taxi). (Juan José Fogués, 1944).	Sí
Laura (Laura). (Otto Preminger, 1944).	No
Arsenic and Old Lace (Arsénico por compasión). (Frank Capra, 1944).	No

Passage to Marseille (Pasaje para Marsella). (Michael Curtiz, 1944).	No
Lifeboat (Náufragos). (Alfred Hitchcock, 1944).	Sí
Lady in the Dark (Una mujer en la penumbra). (Mitchell Leisen, 1944).	Sí
It Happened Tomorrow (Sucedió mañana). (René Clair, 1944).	No
1945	
The Story of G.I. Joe (También somos seres humanos). (William Wellman, 1945).	No
El misterioso viajero del Clipper (El misterioso viajero del Clipper). (Gonzalo P. Delgrás, 1945).	No
Incendiary Blonde (La rubia de los cabellos de fuego). (George Marshall, 1945).	Sí
Blood on the Sun (Sangre sobre el sol). (Frank Lloyd, 1945).	No
Objective, Burma (Objetivo Birmania). (Raoul Walsh, 1945).	No
1946	
Kitty (La bribona). (Mitchell Leisen, 1946).	Sí
Young Widow (Esclava de un recuerdo). (Edwin L. Marin, 1946).	Sí
Young Widow (Esclava de un recuerdo). (Edwin L. Marin, 1946).	Sí
Without Reservations (Sucedió en el tren). (Mervyn LeRoy, 1946).	Sí
1947	
El ángel gris (El ángel gris). (Ignacio F. Iquino, 1947).	No
Something in the Wind (El diablillo ya es mujer). (Irving Pichel, 1947).	Sí
The Naked City (La ciudad desnuda). (Jules Dassin, 1947).	No
Confidencia (Confidencia). (Jerónimo Mihura, 1947).	No
Gentleman's Agreement (La barrera invisible). (Elia Kazan, 1947).	Sí
Chrismas Eve (Cita en Nochebuena). (Edwin L. Marin, 1947).	Sí
Call Northside 777 (Yo creo en ti). (Henry Hathaway, 1947).	No
Smash-Up: Story of a Woman, The (Una mujer destruida). (Stuart Heisler, 1947).	Sí
1948	
Command Decision (Sublime decisión). (Sam Wood, 1948).	No
Smart Woman (Astucia de mujer). (Edward A. Blatt, 1948).	Sí
Supersabio, El (Supersabio, El). (Miguel M. Delgado, 1948).	Sí
La calumniada (La calumniada). (Fernando Delgado, 1948).	No
The Walls of Jericho (Murallas humanas). (John M. Stahl, 1948).	Sí
Homecoming (La rival). (Mervyn LeRoy, 1948).	Sí
The big clock (El reloj asesino). (John Farrow, 1948).	No
1949	
The Fountainhead (El manantial). (King vidor, 1949).	No
East Side, West Side (Mundos opuestos). (Mervin LeRoy, 1949).	No
El sótano (El sótano). (Jaime de Mayora, 1949).	No
Mr. Belvedere Goes to College (Mr. Belvedere estudiante). (Elliott Nugent, 1949).	Sí
The Lady Gambles (Dirección prohibida). (Michael Gordon, 1949).	Sí
All the King's Men (El político). (Robert Rossen, 1949).	No
Take One False Step (Un paso en falso). (Chester Erskine, 1949).	Sí
1950	
Shubun (Escándalo). (Akira Kurosawa, 1950).	No
Born Yesterday (Nacida ayer). (George Cukor, 1950).	No
Three Secrets (Tres secretos). (Robert Wise, 1950).	Sí
All about Eve (Eva al desnudo). (Joseph L. Mankiewicz, 1950).	No
Sunset Boulevard (El crepúsculo de los dioses). (Billy Wilder, 1950).	Sí
To Please a Lady (Indianápolis). (Clarence Brown, 1950).	Sí
1951	
Here Comes the Groom (Aquí viene el novio). (Frank Capra, 1951).	No
Sailor Beware (Vaya par de marinos). (Hal Walker, 1951).	Sí
Séptima página (Séptima página). (Ladislao Vajda, 1951).	No
Ace in the Hole (AKA The Big Carnival) (El gran carnaval). (Billy Wilder, 1951).	Sí

1952	
Deadline USA (El cuarto poder). (Richard Brooks, 1952).	Sí
Scandal Sheet (Trágica información). (Phil Karlson, 1952).	Sí
Park Row (Park Row). (Samuel Fuller, 1952).	Sí
Singin' in the rain (Cantando bajo la lluvia). (Stanley Donen Gene Kelly, 1952).	Sí
Lone Star (Estrella del destino). (Vincent Sherman, 1952).	Sí
The San Francisco Story (The San Francisco Story). (Robert Parrish, 1952).	No
1953	
Living it up (Viviendo su vida). (Norman Taurog, 1953).	Sí
Reportaje (Reportaje). (Emilio Fernández, 1953).	No
The Blue Gardenia (Gardenia azul). (Fritz Lang, 1953).	No
Roman Holiday (Vacaciones en Roma). (William Wyler, 1953).	No
The War of the Worlds (La guerra de los mundos). (Byron Haskin, 1953).	Sí
Sabre Jet (Alas de fuego). (Louis King, 1953).	Sí
1954	
Flight from Ashiya (Patrulla de rescate). (Michael Anderson, 1954).	Sí
The Rear Window (La ventana indiscreta). (Alfred Hitchcock, 1954).	No
The Scarlet Spear (Lanza escarlata). (George P. Breakston y C. Ray Stahl, 1954).	Sí
1955	
L'Ultimo Amante (Esta noche nada nuevo). (Mario Mattoli, 1955).	Sí
My sister Eileen (Mi hermana Elena). (Richard Quine, 1955).	Sí
Love is a Many-Splendored Thing (La colina del adiós). (Henry King, 1955).	No
Soldier of Fortune (Cita en hong kong). (Edward Dmytryk, 1955).	No
Wichita (Wichita, ciudad infernal). (Jacques Tourneur, 1955).	No
1956	
Escuela de periodismo (Escuela de periodismo). (Jesús Pascual, 1956).	Sí
While the City Sleeps (Mientras Nueva York duerme). (Fritz Lang, 1956).	Sí
The Harder They Fall (Más dura será la caída). (Mark Robson, 1956).	No
Run for the Sun (Huida hacia el sol). (Roy Boulting, 1956).	Sí
High Society (Alta sociedad). (Charles Walters, 1956).	Sí
Beyond the Reasonable Doubt (Más allá de la duda). (Fritz Lang, 1956).	Sí
Difendo Il Mio Amore (Escándalo en Milán). (Vicent Sherman, 1956).	No
1957	
Tarzan and the lost safari (Tarzán y el safari perdido). (H. Bruce Humberstone, 1957).	Sí
Top Secret Affair (Intriga femenina). (H.C. Potter, 1957).	Sí
The Tarnished Angels (Ángeles sin brillo). (Douglas Sirk, 1957).	No
Designing Woman (Mi desconfiada esposa). (Vicente Minelli, 1957).	No
Funny Face (Una cara con ángel). (Stanley Donen, 1957).	Sí
Peyton Place (Vidas borrascosas). (Mark Robson, 1957).	Sí
The Left Handed Gun (El zurdo). (Arthur Penn, 1957).	No
Sweet Smell of Success (Chantaje en Broadway). (Alexander MackKendrick, 1957).	No
1958	
I Want to Live! (Quiero vivir). (Robert Wise, 1958).	No
The last hurrah (El último hurra). (John Ford, 1958).	No
Another time, another place (Brumas de inquietud). (Lewis Allen, 1958).	Sí
Nasser Asphalt (Asfalto húmedo). (Frank Wisbar, 1958).	Sí
The Teacher's Pet (Enséñame a querer). (George Seaton, 1958).	Sí
The roots of heaven (Las raíces del cielo). (John Houston, 1958).	No
1959	
Beloved infidel (Días sin vida). (Henry King, 1959).	Sí
The Best of Everything (Mujeres frente al amor). (Jean Negulesco, 1959).	Sí

It Happened to Jane (La indómita y el millonario). (Richard Quine, 1959).	Sí
Al Capone (Al Capone). (Richard Wilson, 1959).	No
The Angry Hills (Traición en Atenas). (Robert Aldrich, 1959).	No
1960	
Cimarron (Cimarrón). (Anthony Mann, 1960).	Sí
Elmer Gantry (El fuego y la palabra). (Richard Brooks, 1960).	Sí
Please Don't Eat the Daisies (No os comáis las margaritas). (Charles Walters, 1960).	No
La dolce vita (La dolce vita). (Federico Fellini, 1960).	Sí
Apocalisse sul fiume giallo (Apocalipsis sobre el río amarillo). (Renzo Merusi, 1960).	No
1961	
Cry for happy (La casa de las tres geishas). (George Marshal, 1961).	Sí
Pocketful of Miracles (Un gánster para un milagro). (Frank Capra, 1961).	No
All in a Night's Work (Todo en una noche). (Joseph Anthony, 1961).	Sí
Una vita difficile (Vida difícil). (Dino Risi, 1961).	No
1962	
The Notorious Landlady (La misteriosa dama de negro). (Richard Quine, 1962).	Sí
The Man Who Shot Liberty Bell (El hombre que mató a Liberty Bell). (John Ford, 1962).	No
A Girl Named Tamiko (Una muchacha llamada Tamiko). (John Sturges, 1962).	No
L'amour à vingt ans (El amor a los veinte años). (Varios (Marcel Ophüls), 1962).	No
The Manchurian Candidate (El mensajero del miedo). (John Frankenheimer, 1962).	No
1963	
A New Kind of Love (Samantha). (Melville Shavelson, 1963).	No
Shock Corridor (Corredor sin retorno). (Samuel Fuller, 1963).	No
A New Kind of Love (Samantha). (Melville Shavelson, 1963).	Sí
The Carpetbaggers (Los insaciables). (Edward Dmytryk, 1963).	Sí
1964	
Mosura tai Gojira (Godzilla contra los monstruos). (Ishirō Honda, 1964).	Sí
Youngblood Hawke (Una mujer espera). (Delmer Daves, 1964).	Sí
1965	
The Bedford Incident (Estado de alarma). (James B. Harris, 1965).	No
The Great Race (La carrera del siglo). (Blake Edwards, 1965).	Sí
Historias de la televisión (Historias de la televisión). (José Luis Sáenz de Heredia, 1965).	No
1966	
Hoy como ayer (Hoy como ayer). (Mariano Ozores, 1966).	No
Press for Time (Reportero a la fuerza). (Robert Asher, 1966).	No
The Fortune Cookie (En bandeja de plata). (Billy Wilder, 1966).	No
Made in U.S.A. (Made in U.S.A.). (Jean-Luc Godard, 1966).	Sí
1967	
In Cold Blood (A sangre fría). (Richard Brooks, 1967).	No
Jag är nyfiken (Yo soy curiosa). (Vilgot Sjöman, 1967).	Sí
Guess Who's Coming to Dinner (Adivina quién viene esta noche). (Stanley Kramer, 1967).	No
The Venetian Affair (Intriga en Venecia). (Jerry Thorpe, 1967).	No
1968	
El coleccionista de cadáveres (El coleccionista de cadáveres). (Santos Alcocer, 1968).	No
The Green Berets (Boinas verdes). (John Wayne, 1968).	No
Un certo giorno (Un cierto día). (Ermanno Olmi, 1968).	Sí
Tarzan And The Jungle Boy (Tarzán y el niño de la jungla). (Robert Gordon, 1968).	Sí
Lo sbarco di Anzio (La batalla de Anzio). (Edward Dmytryk, 1968).	No
Interlude (Interludio de amor). (Kevin Billington, 1968).	Sí
Im Banne des Unheimlichen (La marca del escorpión). (Alfred Vohrer, 1968).	Sí

The Odd Couple (La extraña pareja). (Gene Saks, 1968).	No
The Legend of Lylah Clare (La leyenda de Lylah Clare). (Robert Aldrich, 1968).	Sí
Relaciones casi públicas (Relaciones casi públicas). (José Luis Sáenz de Heredia, 1968).	Sí
1969	
Z (Z). (Constantin Costa-Gavras, 1969).	No
Downhill Racer (El descenso de la muerte). (Michael Ritchie, 1969).	Sí
The Assassination Bureau (El club de los asesinos). (Basil Dearden, 1969).	Sí
Un cierto día (Certo giorno, Un). (Ermanno Olmi, 1969).	Sí
Gaily, Gaily (Los locos años de Chicago). (Norman Jewison, 1969).	No
1970	
The Firechasers (Llamas en la ciudad). (Sidney Hayers, 1970).	No
Wusa (Un hombre de hoy). (Stuart Rosengberg, 1970).	No
1971	
Il gato a nove code (El gato de nueve colas). (Dario Argento, 1971).	No
Play Misty for Me (Escalofrío en la noche). (Clint Eastwood, 1971).	No
The Mephisto Waltz (Satán mon amour). (Paul Wendkos, 1971).	No
Assault (Pánico en el bosque). (Sydney Hayers, 1971).	No
Love Machine (La máquina del amor). (Jack Haley Jr., 1971).	No
La Salamandre (La salamandra). (Alain Tanner, 1971).	No
La Mortadella (La mortadela). (Mario Monicelli, 1971).	No
1972	
Play It Again, Sam (Sueños de un seductor). (Herbert Ross, 1972).	No
Un peu de soleil dans l'eau froide (Un poco de sol en el agua fría). (Jacques Deray, 1972).	No
Chicas de club (Chicas de club). (Jorge Grau, 1972).	No
Il Caso Mattei (El caso Mattei). (Francesco Rosi, 1972).	No
Tout va bien (Todo va bien). (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, 1972).	Sí
Sbatti il mostro in prima pagina (Noticia de una violación en primera página). (Marco Bellocchio, 1972).	No
Jennifer 8 (Jennifer Eight) (Jennifer 8). (Bruce Robinson, 1972).	Sí
1973	
Sisters (Hermanas). (Brian de Palma, 1973).	Sí
Terminal Island (Isla sin retorno). (Stephanie Rothman, 1973).	Sí
Reed, México insurgente (Reed, México insurgente). (Paul Leduc, 1973).	No
Theatre of Blood (Matar o no matar. Este es el problema). (Douglas Hickox, 1973).	No
Ceremonia sangrienta (Ceremonia sangrienta). (Jorge Grau, 1973).	No
Lost Horizon (Horizontes perdidos). (Charles Jarrott, 1973).	Sí
1974	
The Odessa File (Odessa). (Ronald Neame, 1974).	No
The Front Page (Primera plana). (Billy Wilder, 1974).	No
The Girl from Petrovka (La chica de Petrovka). (Robert Ellis Miller, 1974).	No
The Towering Inferno (El coloso en llamas). (John Guillermin, 1974).	Sí
The Parallax View (El último testigo). (Allan Pakula, 1974).	Sí
L'important c'est d'aimer (Lo importante es amar). (Andrzej Zulawski, 1974).	No
1975	
Amici Miei (Habitación para cuatro). (Mario Monicelli, 1975).	No
The Man Who Would Be King (El hombre que pudo reinar). (John Huston, 1975).	No
Professione: Reporter (The Passenger) (El reportero). (Michelangelo Antonioni, 1975).	Sí
Nashville (Nashville). (Robert Altman, 1975).	Sí
Three Days of the Condor (Los tres días del cóndor). (Sydney Pollack, 1975).	No
Capone (Capone). (Steve Carver, 1975).	Sí
1976	
All the President's Men (Todos los hombres del presidente). (Alan J. Pakula, 1976).	Sí

Futureworld (Mundo futuro). (Richard T. Heffron, 1976).	Sí
Network (Network, un mundo implacable). (Sydney Lumet, 1976).	Sí
Gable and Lombard (Los ídolos también aman). (Sidney J. Furie, 1976).	Sí
Buffalo Bill and the Indians, or Sitting Bull's History Lesson (Buffalo Bill y los indios). (Robert Altman, 1976).	No
Verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann, Die (El honor perdido de Katharina Blum). (Volker Schlöndorff, 1976).	No
Rocky (Rocky). (John G. Avildsen, 1976).	Sí
Harry and Walter Go to New York (Harry y Walter van a Nueva York). (Mark Rydell, 1976).	Sí
Gator (Gator, el confidente). (Burt Reynolds, 1976).	Sí
1977	
Al servicio de la mujer española (Al servicio de la mujer española). (Jaime de Armiñán, 1977).	Sí
Una giornata particolare (Una jornada particular). (Ettore Scola, 1977).	No
El transexual (El transexual). (José Jara, 1977).	No
People That Time Forgot, The (Viaje al mundo perdido). (Kevin Connor, 1977).	Sí
Telefon (Teléfono). (Don Siegel, 1977).	Sí
Czlowiek z marmuru (El hombre de mármol). (Andrzej Wajda, 1977).	Sí
Slap Shot (El castañazo). (George Roy Hill, 1977).	No
Day of the Animals (El día de los animales). (William Girdler, 1977).	Sí
Chatterbox (El sexo quehabla). (Tom DeSimone, 1977).	Sí
1978	
Agatha (Agatha). (Michael Apted, 1978).	No
Superman (Superman). (Richard Donner, 1978).	Sí
Solos en la madrugada (Solos en la madrugada). (José Luis Garci, 1978).	No
Bez znieczulenia (Sin anestesia). (Andrzej Wajda, 1978).	No
Capricorn One (Capricornio Uno). (Peter Hyams, 1978).	Sí
Sea Gypsies, The (Abandonados en la isla perdida). (Stewart Raffill, 1978).	Sí
The Silent Partner (El socio del silencio). (Daryl Duke, 1978).	Sí
1979	
The Electric Horseman (El jinete eléctrico). (Sydney Pollack, 1979).	Sí
La verdad sobre el caso Savolta (La verdad sobre el caso Savolta). (Antonio Drove, 1979).	No
Hardly working (Dale fuerte, Jerry). (Jerry Lewis, 1979).	Sí
The Main Event (Combate de fondo). (Howard Zieff, 1979).	Sí
Manhattan (Manhattan). (Woody Allen, 1979).	Sí
The Fog (La niebla). (John Carpenter, 1979).	Sí
La Mort en direct (Death Watch) (La muerte en directo). (Bertrand Tavernier, 1979).	No
Angi Vera (Angi Vera). (Pál Gábor, 1979).	Sí
Being There (Bienvenido Mr. Chance). (Hal Ashby, 1979).	Sí
The China Syndrome (Síndrome de China). (James Bridges, 1979).	Sí
A Little Romance (Un pequeño romance). (George Roy Hill, 1979).	Sí
Apocalypse Now (Apocalipsis Now). (Francis Ford Coppola, 1979).	No
1980	
Brubaker (Brubaker). (Stuart Rosenberg, 1980).	Sí
Eyes of a Stranger (Los ojos de un extraño). (Ken Wiederhorn, 1980).	Sí
Virus (Apocalipsis caníbal). (Bruno Mattei, 1980).	Sí
Dedicatoria (Dedicatoria). (Jaime Chávarri, 1980).	No
Long Riders (Forajidos de leyenda). (Walter Hill, 1980).	No
The Howling (Aullidos). (Joe Dante, 1980).	Sí
Los ultimos golpes del Torete (Perros callejeros III) (Los últimos golpes de "El Torete"). (José Antonio de la Loma, 1980).	Sí
Schizoid (Psicópata). (David Paulsen, 1980).	Sí

Raise the Titanic (Rescaten el Titanic). (Jerry Jameson, 1980).	Sí
The Island (La isla). (Michael Ritchie, 1980).	No
Incubo sulla città contaminata (La invasión de los zombis atómicos). (Umberto Lenzi, 1980).	No
Opera Prima (Opera Prima). (Fernando Trueba, 1980).	No
La terrazza (La terraza). (Ettore Scola, 1980).	No
The Dogs of War (Los perros de la guerra). (John Irvin, 1980).	No
1981	
Blow Up (Impacto). (Brian de Palma, 1981).	No
Rich and Famous (Ricas y famosas). (George Cukor, 1981).	No
Death Wish II (Yo soy la justicia). (Michael Winner, 1981).	Sí
Body and Soul (En cuerpo y alma). (George Bowers, 1981).	Sí
Eyewitness (El ojo mentiroso). (Peter Yates, 1981).	Sí
Heavy Metal (Heavy Metal). (Gerald Potterton, 1981).	Sí
La fuga de Segovia (La fuga de Segovia). (Imanol Uribe, 1981).	No
Absence of Malice (Ausencia de malicia). (Sydney Pollack, 1981).	Sí
Die Bleierne Zeit (Las hermanas alemanas). (Margarethe von Trotta, 1981).	Sí
Superman II (Superman II. La aventura continúa). (Richard Lester, 1981).	Sí
Final Conflict, The (El final de Damien). (Graham Baker, 1981).	Sí
Paura nella città dei morti viventi (Miedo en la ciudad de los muertos vivientes). (Lucio Fulci,	No
Gary Cooper, que estás en los cielos... (Gary Cooper, que estás en los cielos...). (Pilar Miró,	No
Człowiek Z Żelaza (El hombre de hierro). (Andrzej Wajda, 1981).	No
Las Aventuras de Enrique y Ana (Las Aventuras de Enrique y Ana). (Ramón Fernández, 1981).	Sí
Fälschung, Die (Círculo de engaños). (Volker Schlöndorff, 1981).	No
Reds (Rojos). (Warren Beatty, 1981).	Sí
Das Boot (El submarino). (Wolfgang Petersen, 1981).	No
Demasiado para Gálvez (Demasiado para Gálvez). (Antonio Gonzalo, 1981).	Sí
The Unseen (Gemidos en la oscuridad). (Peter Foleg, 1981).	Sí
1982	
Antonieta (Antonieta). (Carlos Saura, 1982).	Sí
Trail of the Pink Panther (Tras la pista de la pantera rosa). (Blake Edwards, 1982).	Sí
Missing (Desaparecido). (Constantin Costa-Gavras, 1982).	Sí
Six Weeks (Seis semanas). (Tony Bill, 1982).	Sí
The Seduction (Extraña seducción). (David Schmoeller, 1982).	Sí
The Year of living Dangerously (El año que vivimos peligrosamente). (Peter Weir, 1982).	No
Danton (Danton). (Andrzej Wajda, 1982).	No
Krasnye kolokola, film pervyy - Meksika v ognе (Campanas rojas). (Sergei Bondarchuk, 1982).	No
Corazón de papel (Corazón de papel). (Roberto Bodegas, 1982).	No
The Escape Artist (Maestro en fugas). (Caleb Deschanel, 1982).	Sí
Egymasra Nezve (La elección de Hanna B). (Károly Makk - János Xantus, 1982).	Sí
Wrong is right (Objetivo mortal). (Richard Brooks, 1982).	Sí
Veronika Voss (La ansiedad de Veronika Voss). (Rainer W. Fassbinder, 1982).	No
Gandhi (Gandhi). (Richard Attenborough, 1982).	Sí
1983	
E la nave va (Y la nave va). (Federico Fellini, 1983).	No
Deadly force (Stoney el frío). (Paul Aaron, 1983).	Sí
Dreamscape (La gran huida). (Joseph Ruben, 1983).	Sí
Heatburn (Se acabó el pastel). (Mike Nichols, 1983).	Sí
Under Fire (Bajo el fuego). (Roger Spottiswoode, 1983).	Sí
Le Bon plaisir (Mi amante prohibido). (Francis Girod, 1983).	Sí
De Lift (El ascensor). (Dick Maas, 1983).	Sí

The Big Chill (Reencuentro). (Lawrence Kasdan, 1983).	No
Cross Creek (Los mejores años de mi vida). (Martin Ritt, 1983).	Sí
1984	
Razorback (Razorback: Los colmillos del infierno). (Russell Mulcahy, 1984).	Sí
Tightrope (En la cuerda floja). (Richard Tuggle, 1984).	Sí
The terminator (Terminator). (James Cameron, 1984).	Sí
The natural (El mejor). (Barry Levinson, 1984).	No
Mrs. Soffel (Mrs. Soffel, una historia real). (Gillian Armstrong, 1984).	Sí
Hotel New Hampshire, The (El Hotel New Hampshire). (Tony Richardson, 1984).	Sí
Choose me (Elígeme). (Alan Rudolph, 1984).	Sí
The Killing Fields (Los gritos del silencio). (Roland Joffé, 1984).	No
Los reporteros (Los reporteros). (Iñaki Aizpuru, 1984).	No
Runaway (Runaway, brigada especial). (Michael Crichton, 1984).	Sí
Irreconcilable Differences (Diferencias irreconcilables). (Charles Shyer, 1984).	Sí
1985	
Witchboard (Juego diabólico). (Kevin S. Tenney, 1985).	Sí
The year of the Dragon (Manhattan Sur). (Michael Cimino, 1985).	Sí
Richard Marquand (Al filo de la sospecha). (Richard Marquand, 1985).	Sí
The Purple Rose of Cairo (La rosa púrpura del Cairo). (Woody Allen, 1985).	Sí
The boys next door (Los chicos de al lado). (Penelope Spheeris, 1985).	Sí
The Mean Season (Llamada a un reportero). (Phillip Borsos, 1985).	Sí
1986	
Power (Power). (Sydney Lumet, 1986).	Sí
Big Trouble in Little China (Golpe en la pequeña China). (John Carpenter, 1986).	Sí
The Fly (La mosca). (David Cronenberg, 1986).	Sí
Fine Mess (El gran enredo). (Blake Edwards, 1986).	Sí
Cocodrilo Dundee (Cocodrilo Dundee). (Peter Faiman, 1986).	Sí
Walker (Walker (Una historia verdadera)). (Alex Cox, 1986).	No
Salvador (Salvador). (Oliver Stone, 1986).	Sí
Manhunter (Hunter). (Michael Mann, 1986).	No
Just Between Friends (Entre amigas). (Allan Burns, 1986).	Sí
1987	
Preuve d'amour (Un reportero bajo sospecha). (Miguel Courtois, 1987).	Sí
Bloodsport (Contacto sangriento). (Newt Arnold, 1987).	Sí
Radio Days (Días de radio). (Woody Allen, 1987).	No
Witches of Eastwick, The (Las brujas de Eastwick). (George Miller, 1987).	Sí
Cry Freedom (Grita libertad). (Richard Attenborough, 1987).	Sí
Radio Days (Días de radio). (Woody Allen, 1987).	Sí
Innerspace (El chip prodigioso). (Joe Dante, 1987).	Sí
Outrageous Fortune (Increíble suerte). (Arthur Hiller, 1987).	Sí
Gardens of stone (Jardines de piedra). (Francis Ford Coppola, 1987).	Sí
Pedro Almodóvar (La ley del deseo). (Pedro Almodóvar, 1987).	Sí
Broadcast News (Al filo de la noticia). (James L. Brooks, 1987).	Sí
Robocop (Robocop). (Paul Verhoeven, 1987).	Sí
Street Smart (El reportero de la calle 42). (Jerry Schatzberg, 1987).	Sí
Full metal Jacket (La chaqueta metálica). (Stanley Kubrick, 1987).	Sí
1988	
The dead pool (La lista negra). (Buddy Van Horn, 1988).	Sí
Switching Channels (Interferencias). (Ted Kotcheff, 1988).	Sí
Talk Radio (Hablando con la muerte). (Oliver Stone, 1988).	No
They Live (Están vivos). (John Carpenter, 1988).	Sí
Hero and the Terror (El héroe y el terror). (William Tannen, 1988).	Sí
A world apart (Un mundo aparte). (Chris Menges, 1988).	Sí

Zimmer 36 (Habitación 36 (Una mórbida posesión)). (Markus Fischer, 1988).	No
Halloween 4: The Return of Michael Myers (Halloween 4 - El regreso de Michael Myers). (Dwight H. Little, 1988).	Sí
Good morning, Vietnam (Good morning, Vietnam). (Barry Levinson, 1988).	No
1989	
When Harry Met Sally (Cuando Harry encontró a Sally). (Rob Reiner, 1989).	Sí
Old Gringo (Gringo viejo). (Luis Puenzo, 1989).	No
Las huellas del lince (Las huellas del lince). (Antonio Gonzalo, 1989).	Sí
El baile del pato (El baile del pato). (Manuel Iborra, 1989).	No
The fly II (La mosca II). (Chris Walas, 1989).	Sí
Batman (Batman). (Tim Burton, 1989).	Sí
The war of the roses (La guerra de los Rose). (, 1989).	Sí
A dry white season (Una árida estación blanca). (Euzhan Palcy, 1989).	Sí
The War of the Roses (La guerra de los Rose). (Danny DeVito, 1989).	Sí
The Concorde: Airport '79 (Aeropuerto 80). (David Lowell Rich, 1989).	Sí
New York Stories (Historias de Nueva York). (Martin Scorsese, Francis Ford Coppola, Woody Allen, 1989).	Sí
Alligator (La bestia bajo el asfalto). (Lewis Teague, 1989).	Sí
The Abyss (). (James Cameron, 1989).	Sí
1990	
La Voce della luna (La voz de la luna). (Federico Fellini, 1990).	No
Cry Baby (Cry Baby (El lágrima)). (John Waters, 1990).	No
A Shock To the System (Ejecutivo ejecutor). (Jan Egleson, 1990).	Sí
Dr. M (Club extinction) (Dr. M). (Claude Chabrol, 1990).	No
Disparate nacional (Disparate nacional). (Mariano Ozores, 1990).	No
Edward Scissorhands (Eduardo Manostijeras). (Tim Burton, 1990).	Sí
Miami Blues (Miami Blues). (George Armitage, 1990).	Sí
Navy Seals (Navy Seals, comando especial). (Lewis Teague, 1990).	Sí
Blue Steel (Acero azul). (Kathryn Bigelow, 1990).	Sí
The Bonfire of the Vanities (La hoguera de las vanidades). (Brian de Palma, 1990).	Sí
Last of the Finest, The (Código azul). (John MacKenzie, 1990).	Sí
Cover Up (Rescate). (Manny Coto, 1990).	No
Robocop 2 (Robocop 2). (Irvin Kershner, 1990).	Sí
The Godfather: Part III (El padrino III). (Francis Ford Coppola, 1990).	No
A Show of Force (Bajo otra bandera). (Bruno Barreto, 1990).	Sí
A solas contigo (A solas contigo). (Eduardo Campoy, 1990).	Sí
Die Hard II (Die Hard 2: Die Harder) (La jungla 2: alerta roja (La jungla de cristal 2)). (Renny Harlin, 1990).	Sí
Teenage Mutant Ninja Turtles: Movie, The (Las tortugas ninja). (Steve Barron, 1990).	Sí
1991	
Livin' Large! (Reportero por los pelos). (Michael Schultz, 1991).	Sí
Year of the Gun (El año de las armas). (John Frankenheimer, 1991).	Sí
King Ralph (Rafi, un rey de peso). (David S. Ward, 1991).	Sí
Teenage Mutant Ninja Turtles II: Secret of the Ooze, The (Las tortugas ninja II- El secreto de los mocos verdes). (Michael Pressman, 1991).	Sí
Dead again (Morir todavía). (Kenneth Branagh, 1991).	No
The Silence of the Lambs (El silencio de los corderos). (Jonathan Demme, 1991).	Sí
Scenes from a Mall (Escenas en una galería). (Paul Mazursky, 1991).	Sí
Freejack (Freejack (Sin identidad)). (Geoff Murphy, 1991).	Sí
Tacones lejanos (Tacones lejanos). (Pedro Almodóvar, 1991).	Sí
L.A. Story (Tres mujeres para un caradura). (Mick Jackson, 1991).	Sí
Luz negra (Luz negra). (Xavier Bermúdez, 1991).	Sí
The Last Boy Scout (El último Boy Scout). (Tony Scott, 1991).	Sí

Adeus Princesa (Adiós princesa). (Jorge Paixao Da Costa, 1991).	No
Ricochet (Ricochet). (Russell Mulcahy, 1991).	Sí
Body Parts (Cuerpo maldito). (Eric Reed, 1991).	Sí
V.I. Warshawski (Detective con medias de seda). (Jeff Kanew, 1991).	No
Cerro Torre: Schrei aus Stein (Grito de piedra). (Werner Herzog, 1991).	Sí
Cómo ser mujer y no morir en el intento (Cómo ser mujer y no morir en el intento). (Ana Belén, 1991).	Sí
1992	
Universal soldier (Soldado universal). (Roland Emmerich, 1992).	Sí
Hellraiser III: Hell on Earth (Hellraiser III: Infierno en la Tierra). (Anthony Hickox, 1992).	Sí
Unforgiven (Sin perdón). (Clint Eastwood, 1992).	No
Sur La terre Comme Au Ciel (Entre el cielo y la tierra). (Marion Hänsel, 1992).	Sí
Honeymoon in Vegas (Luna de miel para tres). (Andrew Bergman, 1992).	Sí
Live Wire (Hilo mortal). (Christian Duguay, 1992).	Sí
The Public Eye (El ojo público). (Howard Franklin, 1992).	No
Stay Tuned (Permanezca en sintonía). (Peter Hyams, 1992).	Sí
La plague (La peste). (Luis Puenzo, 1992).	Sí
Bob Roberts (Ciudadano Bob Roberts). (Tim Robbins, 1992).	Sí
Hoffa (Hoffa, un pulso al poder). (Danny DeVito, 1992).	Sí
Turtle Beach (Turtle Beach). (Stephen Wallace, 1992).	Sí
Waxwork II: Lost in Time (Waxwork-El secreto de los agujeros negros). (Anthony Hickox, 1992)	Sí
Newsies (La pandilla). (Kenny Ortega, 1992).	No
A River Runs Through It (El río de la vida). (Robert Redford, 1992).	No
Hero (Héroe por accidente). (Stephen Frears, 1992).	Sí
C'est arrivé près de chez vous (Ocurrió cerca de su casa). (Remy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvoorde, 1992).	Sí
1993	
Searching for Bobby Fischer (En busca de Bobby Fischer). (Steven Zaillian, 1993).	No
Acción mutante (Acción mutante). (Álex de la Iglesia, 1993).	Sí
Father Hood (El enemigo público nº1... mi padre). (Darrell James Roodt, 1993).	Sí
The Pelican Brief (El informe pelícano). (Alan J. Pakula, 1993).	Sí
Dispara (¡Dispara!). (Carlos Saura, 1993).	Sí
Kika (Kika). (Pedro Almodóvar, 1993).	Sí
L'Arbre, le maire et la mediatheque (El árbol, el alcalde y la mediateca). (Éric Rohmer, 1993).	Sí
Trois couleurs: Bleu (Tres colores: azul). (Krzysztof Kieslowski, 1993).	Sí
The Crush (Veneno en la piel). (Alan Saphiro, 1993).	Sí
Groundhog Day (Atrapado en el tiempo). (Harold Ramis, 1993).	Sí
Sleepless in Seattle (Algo para recordar). (Nora Ephron, 1993).	Sí
So I Married an Axe Murderer (Una novia sin igual). (Thomas Schlamme, 1993).	Sí
Kalifornia (Kalifornia). (Dominic Sena, 1993).	No
The remains of the day (Lo que queda del día). (James Ivory, 1993).	No
Son of the Pink Panther (El hijo de la Pantera Rosa). (Blake Edwards, 1993).	Sí
Hexed (Linda, loca y peligrosa). (Alan Spencer, 1993).	Sí
Rising Sun (Sol naciente). (Philip Kaufman, 1993).	Sí
Una chica entre un millón (Una chica entre un millón). (Alvaro Sáenz de Heredia, 1993).	No
Rosa Rosae (Rosa Rosae). (Fernando Colomo, 1993).	Sí
Born yesterday (Nacida ayer). (Luis Mandoki, 1993).	Sí
1994	
Police Academy: Mission to Moscow (Loca Academia de Policía: Misión en Moscú). (Alan Metter, 1994).	Sí
The Doom Generation (Maldita generación). (Gregg Araki, 1994).	Sí

Mina Tannenbaum (Mina Tannenbaum). (Martine Dugowson, 1994).	Sí
Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles (Entrevista con el vampiro). (Neil Jordan, 1994).	No
The Hudsucker Proxy (El gran salto). (Joel Coen, 1994).	Sí
Cómo ser infeliz y disfrutarlo (Cómo ser infeliz y disfrutarlo). (Enrique Urbizu, 1994).	Sí
I love trouble (Me gustan los líos). (Charles Shyer, 1994).	Sí
Richie Rich (Niño rico). (Donald Petrie, 1994).	Sí
Airheads (Cabezas huecas (Airheads)). (Michael Lehmann, 1994).	Sí
Todos los hombres sois iguales (Todos los hombres sois iguales). (Manuel Gómez Pereira, 1994).	No
Natural Born Killers (Asesinos natos). (Oliver Stone, 1994).	Sí
Intersection (Entre dos mujeres). (Mark Rydell, 1994).	Sí
Cobb (Ty Cobb). (Ron Shelton, 1994).	No
The Paper (Detrás de la noticia). (Ron Howard, 1994).	Sí
Prêt-à-Porter (Prêt-à-Porter). (Robert Altman, 1994).	Sí
Blankman (Blankman, mi hermano el chiflado). (Mike Binder, 1994).	Sí
Street Fighter (Street Fighter, la última batalla). (Steven E. de Souza, 1994).	Sí
Iron Will (Voluntad de hierro). (Charles Haid, 1994).	No
Of Love and Shadows (De amor y de sombra). (Betty Kaplan, 1994).	Sí
L'enfousament del Titanic (El hundimiento del Titanic). (Antonio Chavarrías, 1994).	No
Before the Rain (Pred Dozdot) (Before the rain (Antes de la lluvia)). (Milcho Manchevski, 1994).	Sí
Angels in the Outfield (Ángeles). (William Dear, 1994).	No
1995	
Costa Brava (Family Album) (Costa Brava (Family Album)). (Marta Balletbó-Coll, 1995).	Sí
Freeway (Freeway (Sin salida)). (Matthew Bright, 1995).	Sí
Casino (Casino). (Michael Scorsese, 1995).	Sí
Cosas que nunca te dije (Cosas que nunca te dije). (Isabel Coixet, 1995).	No
Hotel Sorrento (Hotel Sorrento). (Richard Franklin, 1995).	No
To die for (Todo por un sueño). (Gus Van Sant, 1995).	Sí
Death Machine (Máquina letal) (Death Machine (Máquina letal)). (Stephen Norrington, 1995).	Sí
Dolores Claiborne (Eclipse total). (Taylor Hackford, 1995).	Sí
La ley de la frontera (La ley de la frontera). (Adolfo Aristarain, 1995).	Sí
Twelve Monkeys (Doce monos). (Terry Gilliam, 1995).	Sí
El día de la bestia (El día de la bestia). (Álex de la Iglesia, 1995).	No
The Innocent Sleep (El sueño inocente). (Scott Michell, 1995).	Sí
Never Talk to Strangers (Nunca hables con extraños). (Peter Hall, 1995).	Sí
La hermana (La hermana). (Juan José Porto, 1995).	No
Canadian Bacon (Operación Canadá). (Michael Moore, 1995).	Sí
Mighty Aphrodite (Poderosa Afrodita). (Woody Allen, 1995).	No
From Dusk Till Dawn (Abierto hasta el amanecer). (Robert Rodríguez, 1995).	Sí
Seven (Se7en) (Seven (Se7en)). (David Fincher, 1995).	Sí
La flor de mi secreto (La flor de mi secreto). (Pedro Almodóvar, 1995).	No
Thunderbolt (Pi li huo) (Operación Trueno). (Gordon Chan, 1995).	Sí
Adão e Eva (Adán y Eva). (Joaquim Leitão, 1995).	Sí
1996	
The american president (El presidente y miss Wade). (Rob Reiner, 1996).	Sí
Box of Moon Light (Caja de luz de luna). (Tom DiCillo, 1996).	Sí
Batman Forever (Batman Forever). (Joel Schumacher, 1996).	Sí
The Quest (The Quest (En busca de la ciudad perdida)). (Jean-Claude van Damme, 1996).	Sí
Michael (Michael). (Nora Ephron, 1996).	Sí
La Cible (Romance peligroso). (Pierre Courregge, 1996).	Sí
The Associate (Cómo triunfar en Wall Street). (Donald Petrie, 1996).	Sí

Bajo la piel (Bajo la piel). (Francisco J. Lombardi, 1996).	No
Eraser (Eraser). (Chuck Russell (AKA Charles Russell), 1996).	Sí
Scream (Scream. Vigila quién llama). (Wes Craven, 1996).	Sí
High School High (Aprende como puedas). (Hart Bochner, 1996).	Sí
Up Close & Personal (Íntimo y personal). (Jon Avnet, 1996).	Sí
Adosados (Adosados). (Mario Camus, 1996).	Sí
Adiós tiburón (Adiós tiburón). (Carlos Suárez, 1996).	No
Romeo + Juliet (Romeo y Julieta de William Shakespeare). (Baz Luhrmann, 1996).	Sí
El amor perjudica seriamente la salud (El amor perjudica seriamente la salud). (Manuel Gómez Pereira, 1996).	Sí
Libertarias (Libertarias). (Vicente Aranda, 1996).	No
Mars Attacks (Mars attacks! ¡Marte ataca!). (Tim Burton, 1996).	Sí
One fine day (Un día inolvidable). (Michael Hoffman, 1996).	No
Experiencia sexual en Suecia (Made in Sweden). (Johan Bergenstråhle, 1996).	Sí
Éxtasis (Éxtasis). (Mariano Barroso, 1996).	Sí
The Truth About Cats & Dogs (La verdad sobre perros y gatos). (Michael Lehmann, 1996).	Sí
La lengua asesina (La lengua asesina). (Alberto Sciamma, 1996).	Sí
Metro (El negociador). (Thomas Carter, 1996).	Sí
Sostiene Pereira (Sostiene Pereira). (Roberto Faenza, 1996).	No
The cable guy (Un loco a domicilio). (Ben Stiller, 1996).	Sí
1997	
Mad City (Mad City). (Constantin Costa-Gavras, 1997).	Sí
Entre todas las mujeres (Entre todas las mujeres). (Juan Ortuoste, 1997).	No
Siempre hay un camino a la derecha (Siempre hay un camino a la derecha). (José Luis García Sánchez, 1997).	No
Mamá es boba (Mamá es boba). (Santiago Lorenzo, 1997).	Sí
Lost World, The: Jurassic Park (El mundo perdido: Parque Jurásico 2). (Steven Spielberg, 1997).	No
The Wings of the Dove (Las alas de la paloma). (Iain Softley, 1997).	No
99.9 (99.9). (Agustín Villaronga, 1997).	Sí
Wag the dog (La cortina de humo). (Barry Levinson, 1997).	Sí
Chinese Box (La caja china). (Wayne Wang, 1997).	Sí
Shadow Conspiracy (Conspiración en la sombra). (George Pan Cosmatos, 1997).	Sí
Yat goh hui yan (El súper chef). (Sammo Hung Kam-Bo, 1997).	Sí
The Devil's Advocate (Pactar con el diablo). (Taylor Hackford, 1997).	Sí
Starship Troopers (Starship Troopers (Las brigadas del espacio)). (Paul Verhoeven, 1997).	No
L.A. Confidential (L.A. Confidential). (Curtis Hanson, 1997).	No
My Best Friend's Wedding (La boda de mi mejor amigo). (P.J.Hogan, 1997).	Sí
M.D.C. - Maschera di cera (Wax Mask) (La máscara de cera). (Sergio Stivaletti, 1997).	No
Wilde (Wilde). (Brian Gilbert, 1997).	No
Speed 2: Cruise Control (Speed 2). (Jan de Bont, 1997).	No
Chevrolet (Chevrolet). (Javier Maqua, 1997).	Sí
Amistad (Amistad). (Steven Spielberg, 1997).	No
Dame algo (Dame algo). (Héctor Carré, 1997).	Sí
Assassin (s) (Asesino (s)). (Mathieu Kassovitz, 1997).	No
The man who knew too little (El hombre que no sabía nada). (Jon Amiel, 1997).	Sí
Cenizas del paraíso (Cenizas del paraíso). (Marcelo Piñeyro, 1997).	No
Private Parts (Partes privadas). (Betty Thomas, 1997).	Sí
Best Men (Los padrinos del novio). (Tamra Davis, 1997).	Sí
Fever Pitch (Fuera de juego). (David Evans, 1997).	No
Territorio comanche (Territorio comanche). (Gerardo Herrero, 1997).	Sí
Picture Perfect (Novio de alquiler). (Glenn Gordon Caron, 1997).	No
Home alone 3 (Solo en casa 3). (Raja Gosnell, 1997).	No

Henry Fool (Henry Fool). (Hal Hartley, 1997).	Sí
Volcano (Volcano). (Mick Jackson, 1997).	Sí
Contact (Contact). (Robert Zemeckis, 1997).	No
Scream 2 (Scream 2). (Wes Craven, 1997).	Sí
Tomorrow Never Dies (El mañana nunca muere). (Roger Spottiswoode, 1997).	No
Money Talks (El dinero es lo primero). (Brett Ratner, 1997).	Sí
In & Out (In & Out (Dentro o fuera)). (Frank Oz, 1997).	Sí
Great Expectations (Grandes esperanzas). (Alfonso Cuarón, 1997).	Sí
Al límite (Al límite). (Eduardo Campoy, 1997).	Sí
Spawn (Spawn). (Mark A.Z. Dippé, 1997).	Sí
A Fairy Tale: True Story (Un cuento de hadas). (Charles Sturridge, 1997).	Sí
Kiss the Girls (El coleccionista de amantes). (Gary Fleder, 1997).	No
Hazlo por mí (Hazlo por mí). (Ángel Fernández-Santos, 1997).	Sí
1998	
El grito en el cielo (El grito en el cielo). (Dunia Ayaso y Félix Sabroso, 1998).	Sí
The Gingerbread Man (Conflicto de intereses). (Robert Altman, 1998).	Sí
Ringu (The Ring (El círculo)). (Hideo Nakata, 1998).	Sí
Bullworth (Bullworth). (Warren Beatty, 1998).	Sí
Celebrity (Celebrity). (Woody Allen, 1998).	Sí
Hope Floats (Siempre queda el amor). (Forest Whitaker, 1998).	Sí
License to Drive (Papa Cadillac). (Greg Beeman, 1998).	Sí
Wrongfully Accused (Vaya un fugitivo). (Pat Proft, 1998).	No
High Art (High Art). (Lisa Cholodenko, 1998).	Sí
Shadow of Doubt (Sombras de sospecha). (Randal Kleiser, 1998).	Sí
Snake Eyes (Snake Eyes). (Brian de Palma, 1998).	Sí
My Favorite Martian (Mi marciano favorito). (Donald Petrie, 1998).	Sí
Atilano, presidente (Atilano, presidente). (La Cuadrilla, 1998).	No
Fear and Loathing in Las Vegas (Miedo y asco en Las Vegas). (Terry Gilliam, 1998).	Sí
One True Thing (Cosas que importan). (Carl Franklin, 1998).	Sí
The Negotiator (El negociador). (F. Gary Gray, 1998).	Sí
Six Days Seven Nights (Seis días y Siete noches). (Ivan Reitman, 1998).	Sí
Enemy of the State (Enemigo público). (Tony Scott, 1998).	Sí
Leave it to Beaver (Las desventuras de Beaver). (Andy Cadiff, 1998).	Sí
Kissing a Fool (Bésame tonto). (Doug Ellin, 1998).	Sí
Wild things (Juegos salvajes). (John McNaughton, 1998).	Sí
Return to Paradise (Regreso al paraíso). (Joseph Ruben, 1998).	Sí
Armageddon (Armageddon). (Michael Bay, 1998).	Sí
Deep Impact (Deep Impact). (Mimi Leder, 1998).	Sí
Velvet Goldmine (Velvet Goldmine). (Todd Haynes, 1998).	No
Shadow of Doubt (Sombras de sospecha). (Randal Kleiser, 1998).	Sí
Mr. Magoo (Mr. Magoo). (Stanley Tong, 1998).	Sí
Random Hearts (Caprichos del destino). (Sydney Pollack, 1998).	Sí
1999	
El chacotero sentimental (El chacotero sentimental). (Cristián Galaz, 1999).	No
Message in a Bottle (Mensaje en una botella). (Luis Mandoki, 1999).	Sí
Notting Hill (Notting Hill). (Roger Michell, 1999).	Sí
Any Given Sunday (Un domingo cualquiera). (Oliver Stone, 1999).	Sí
Los sin nombre (Los sin nombre). (Jaume Balagueró, 1999).	No
Cotton Mary (Cotton Mary). (Ismail Merchant, 1999).	No
Vivir así (Vivir así). (Luis Martínez Rodríguez, 1999).	Sí
The five senses (Los cinco sentidos). (Jeremy Podeswa, 1999).	Sí
Muppets from Space (Los teleñecos en el espacio). (Timothy Hill, 1999).	Sí
Play It to the Bone (Jugando a tope). (Ron Shelton, 1999).	Sí
The Deep End of the Ocean (En lo profundo del océano). (Ulu Grosbard, 1999).	Sí

True Crime (Ejecución inminente). (Clint Eastwood, 1999).	Sí
El mismo amor, la misma lluvia (El mismo amor, la misma lluvia). (Juan José Campanella, 1999).	Sí
Drop Dead Gorgeous (Muérete bonita). (Michael Patrick Jan, 1999).	Sí
Light It Up (Generación perdida). (Craig Bolotin, 1999).	No
Man on the Moon (Man on the Moon). (Milos Forman, 1999).	Sí
El entusiasmo (El entusiasmo). (Ricardo Larraín, 1999).	No
Au coeur du mensonge (En el corazón de la mentira). (Claude Chabrol, 1999).	No
EdTV (EdTV). (Ron Howard, 1999).	Sí
Universal Soldier: Return, The (Universal Soldier). (Mic Rodgers, 1999).	Sí
Never Been Kissed (Nunca me han besado). (Raja Gosnell, 1999).	Sí
RKO 281 (RKO 281. La batalla por "Ciudadano Kane"). (Benjamin Ross, 1999).	Sí
Three to Tango (Tango para tres). (Damon Santostefano, 1999).	Sí
The Insider (El dilema). (Michael Mann, 1999).	Sí
Snow falling on cedars (Mientras nieva sobre los cedros). (Scott Hicks, 1999).	No
Three Kings (Tres reyes). (David O. Russell, 1999).	Sí
Runaway Bride (Novia a la fuga). (Garry Marshall, 1999).	Sí
Nadie conoce a nadie (Nadie conoce a nadie). (Mateo Gil, 1999).	Sí
The Big Brass Ring (La gran rueda del poder). (George Hickenlooper, 1999).	Sí
Summer of Sam (Nadie está a salvo de Sam). (Spike Lee, 1999).	Sí
Still Crazy (Siempre locos). (Brian Gibson, 1999).	Sí
Tea with Mussolini (Té con Mussolini). (Franco Zeffirelli, 1999).	Sí
2000	
The Weight of Water (El peso del agua). (Kathryn Bigelow, 2000).	Sí
28 Days (28 días). (Betty Thomas, 2000).	Sí
Harrison's Flowers (Las flores de Harrison). (Elie Chouraqui, 2000).	Sí
Lost Souls (Poseídos). (Janusz Kaminski, 2000).	No
Robert Redford (La leyenda de Bagger Vance). (Robert Redford, 2000).	No
Scary Movie (Scary Movie). (Keenen Ivory Wayans, 2000).	Sí
In the Mood for Love (Dut yeung nin wa) (Deseando amar (In the Mood for Love)). (Wong Kar-Wai, 2000).	No
Scream 3 (Scream 3). (Wes Craven, 2000).	Sí
La Fidélité (La Fidelidad). (Andrzej Zulawski, 2000).	Sí
Love & Sex (Amor & sexo). (Valerie Breiman, 2000).	Sí
Paranoid (Paranoia). (John Duigan, 2000).	Sí
No Man's Land (En tierra de nadie). (Danis Tanovic, 2000).	Sí
Spiderman (Spider-man). (Sam Raimi, 2000).	No
Ja me maaten (Ja me maaten). (Juan A. Muñoz, 2000).	No
A galope tendido (A galope tendido). (Julio Suárez Vega, 2000).	No
Tinta roja (Tinta roja). (Francisco J. Lombardi, 2000).	Sí
Joe Gould's Secret (El secreto de Joe Gould). (Stanley Tucci, 2000).	No
La otra cara de la luna (La otra cara de la luna). (José Luis Comerón, 2000).	Sí
Año mariano (Año mariano). (Fernando Guillén Cuervo Karra Elejalde, 2000).	No
Divertimento (Divertimento). (José García Hernández, 2000).	Sí
Plenilunio (Plenilunio). (Imanol Uribe, 2000).	No
2001	
Not Another Teen Movie (No es otra estúpida película americana). (Joel Gallen, 2001).	Sí
Capitães de Abril (Capitanes de abril). (Maria de Medeiros, 2001).	Sí
15 Minutes (15 minutos). (John Herzfeld, 2001).	No
The Fourth Angel (El cuarto Ángel). (Robin Hunter, 2001).	Sí
Vidocq (Vidocq: el mito). (Pitof, 2001).	No
The Shipping News (Atando cabos). (Lasse Hallström, 2001).	No
America's Sweethearts (La pareja del año). (Joe Roth, 2001).	Sí
Novocaine (Sonrisa peligrosa). (David Atkins, 2001).	Sí
Someone like you (Siempre a tu lado). (Tony Goldwin, 2001).	Sí

The Princess Diaries (Princesa por sorpresa). (Garry Marshall, 2001).	No
Kandahar (Kandahar). (Mohsen Makhmalbaf (AKA Mohsen Majmalbaf), 2001).	Sí
Driven (Driven). (Renny Harlin, 2001).	Sí
Ali (Ali). (Michael Mann, 2001).	No
Osmosis Jones (Osmosis Jones). (Peter Farrelly , Robert Farrelly (AKA Bobby Farrelly), 2001).	Sí
2002	
Uma Onda No Ar (Radio Favela). (Hervé Ratton, 2002).	No
Red Dragon (El dragón rojo). (Brett Ratner, 2002).	No
Life or Something Like It (Siete días y una vida). (Stephen Herek, 2002).	Sí
24 Hour Party People (24 Hour Party People). (Michael Winterbottom, 2002).	No
The Mothman Prophecies (Mothman: La última profecía). (Mark Pellington, 2002).	No
The Quiet American (El americano impasible). (Phillip Noyce, 2002).	No
Chicago (Chicago). (Rob Marshall, 2002).	No
Hable con ella (Hable con ella). (Pedro Almodóvar, 2002).	No
Capitães de Abril (Capitanes de abril). (Maria de Medeiros, 2002).	Sí
The ring (La señal). (Gore Verbinski, 2002).	Sí
Mr. Deeds (Sr. Deeds). (Steven Brill, 2002).	Sí
El último tren (Corazón de fuego) (El último tren (Corazón de fuego)). (Diego Arsuaga, 2002).	No
Repli-Kate (Repli-Kate). (Frank Longo, 2002).	Sí
Blood Work (Deuda de sangre). (Clint Eastwood, 2002).	Sí
Van Wilder (Van Wilder: Animal Party). (Walt Becker, 2002).	Sí
Sin retorno (Sin retorno). (Jesús Nebot , Julia Montejó, 2002).	Sí
Avenging Angelo (El protector). (Martyn Burke, 2002).	Sí
Austin Powers in Goldmember (Austin Powers en Miembro de Oro). (Jay Roach, 2002).	Sí
11'09"01 - September 11 (11'09"01 - 11 de septiembre). (Varios, 2002).	Sí
Cidade de Deus (Ciudad de Dios). (Fernando Meirelles , Katia Lund, 2002).	Sí
Ali G Indahouse (Ali G anda suelto). (Mark Mylod, 2002).	Sí
Taxi 3 (Taxi 3). (Gérard Krawczyk, 2002).	Sí
Canícula (Canícula). (Álvaro García-Capelo, 2002).	Sí
We were soldiers (Cuando éramos soldados). (Randall Wallace, 2002).	No
Kissing Jessica Stein (Besando a Jessica Stein). (Charles Herman-Wurmfeld, 2002).	Sí
2003	
Imagining Argentina (Imagining Argentina). (Christopher Hampton, 2003).	Sí
The Life of David Gale (La vida de David Gale). (Alan Parker, 2003).	Sí
Something's Gotta Give (Cuando menos te lo esperas). (Nancy Meyers, 2003).	Sí
Soldados de Salamina (Soldados de Salamina). (David Trueba, 2003).	Sí
La gran aventura de Mortadelo y Filemón (La gran aventura de Mortadelo y Filemón). (Javier Fesser, 2003).	No
Crónicas (Crónicas). (Sebastián Cordero, 2003).	No
Veronica Guerin (Veronica Guerin). (Joel Schumacher, 2003).	Sí
Beautiful Boxer (Beautiful Boxer). (Ekachai Uekrongtham, 2003).	Sí
Interview (Interview). (Theo Van Gogh, 2003).	No
Bruce Almighty (Como Dios). (Tom Shadyac, 2003).	Sí
Head of State (De incompetente a presidente). (Chris Rock, 2003).	Sí
Brown Sugar (Brown Sugar). (Rick Famuyiwa, 2003).	Sí
Open Water (Open Water). (Chris Kentis, 2003).	Sí
Scary Movie 3 (Scary Movie 3). (David Zucker, 2003).	Sí
Down With Love (Abajo el amor). (Peyton Reed, 2003).	No
S.W.A.T. (SWAT) (S.W.A.T. Los hombres de Harrelson). (Clark Johnson, 2003).	Sí
Duplex (Dúplex). (Danny DeVito, 2003).	Sí
Osama (Osama). (45.849, 2003).	No

Final destination 2 (Destino final 2). (, 2003).	Sí
2004	
13 Going on 30 (El sueño de mi vida). (Gary Winick, 2004).	Sí
Roma (Roma). (Adolfo Aristarain, 2004).	No
White Chicks (Dos rubias de pelo en pecho). (Keenen Ivory Wayans, 2004).	Sí
Resident Evil 2: Apocalypse (Resident Evil 2: Apocalypse). (Alexander Witt, 2004).	Sí
In Good Company (In Good Company (Algo más que un jefe)). (Paul Weitz, 2004).	Sí
The Life Aquatic with Steve Zissou (Life Aquatic). (Wes Anderson, 2004).	Sí
Días de Santiago (Días de Santiago). (Josué Méndez, 2004).	Sí
Dawn of the Dead (Dawn of the Dead). (Zack Snyder, 2004).	Sí
2046 (2046). (Wong Kar-Wai, 2004).	No
Spartan (Spartan). (David Mamet, 2004).	Sí
The day after tomorrow (El día de mañana). (Roland Emmerich, 2004).	Sí
Country of My Skull (In my country). (John Boorman, 2004).	Sí
Spider-man 2 (Spider-man 2). (Sam Raimi, 2004).	No
Sky Captain and the World of Tomorrow (Sky Captain y el mundo del mañana). (Kerry Conran, 2004).	Sí
Catwoman (Catwoman). (Pitof, 2004).	Sí
María Querida (María Querida). (José Luis García Sánchez, 2004).	Sí
Edison (Ciudad sin ley (Edison)). (David J. Burke, 2004).	No
2005	
War of the Worlds (La guerra de los mundos). (Steven Spielberg, 2005).	Sí
The Fog (Terror en la niebla). (Rupert Wainwright, 2005).	Sí
Harry Potter and the Goblet of Fire (Harry Potter y el cáliz de fuego). (Mike Newell, 2005).	Sí
Hermanas (Hermanas). (Julia Solomonoff, 2005).	Sí
History of Violence, A (Una historia de violencia). (David Cronenberg, 2005).	Sí
Perder es cuestión de método (Perder es cuestión de método). (Sergio Cabrera, 2005).	No
Monster-In-law (La madre del novio). (Robert Luketic, 2005).	Sí
Eleven Men Out (Fuera del vestuario) (Eleven Men Out (Fuera del vestuario)). (Róbert I. Douglas, 2005).	No
Shooting Dogs (Disparando a perros). (Michael Caton-Jones, 2005).	No
Munich (Munich). (, 2005).	Sí
El baño del Papa (El baño del Papa). (César Charlone, Enrique Fernández, 2005).	Sí
Freeze Frame (Freeze Frame). (John Simpson, 2005).	Sí
Miss Congeniality 2 (Armed and Fabulous) (Miss Agente Especial 2 (Armada y Fabulosa)). (John Pasquin, 2005).	Sí
The Ring Two (The Ring 2 (La Señal 2)). (Hideo Nakata, 2005).	Sí
Hitch (Hitch, especialista en ligues). (Andy Tennant, 2005).	Sí
Cuba-libre (Cuba-libre). (Rai García, 2005).	Sí
È già ieri (Un día sin fin) (Un día sin fin). (Giulio Manfredonia, 2005).	No
Chakushin Ari 2 (One Missed Call 2) (El pozo). (Renpei Tsukamoto, 2005).	Sí
The 40 Year Old Virgin (Virgen a los 40). (Jude Apatow, 2005).	Sí
Good Night and Good Luck (Buenas noches y buena suerte). (George Clooney, 2005).	No
Solos (Solos). (José Glusman, 2005).	Sí
Stranger Than Fiction (Más extraño que la ficción). (Marc Forster, 2005).	Sí
La historia del baúl rosado (La historia del baúl rosado). (Libia Stella Gómez, 2005).	No
2006	
BorderTown (Ciudad del silencio). (Gregory Nava, 2006).	Sí
Bienvenido a casa (Bienvenido a casa). (David Trueba, 2006).	Sí
Bajo aguas tranquilas (Bajo aguas tranquilas). (Brian Yuzna, 2006).	Sí
A fost sau n-a fost? (12:08 East of Bucharest) (12:08 Al este de Bucarest). (Corneliu Porumboiu, 2006).	No

Mariposa negra (Mariposa negra). (Francisco J. Lombardi, 2006).	Sí
Last Holiday (Las últimas vacaciones). (Wayne Wang, 2006).	Sí
Mujeres infieles (Mujeres infieles). (Rodrigo Ortúzar Lynch, 2006).	Sí
The Black Dahlia (La dalia negra). (Brian De Palma, 2006).	No
Aislados (Aislados). (David Marqués, 2006).	No
The Holiday (The Holiday (Vacaciones)). (Nancy Meyers, 2006).	Sí
Man About Town (Diario de un ejecutivo agresivo). (Mike Binder, 2006).	Sí
The Good German (El buen alemán). (Steven Soderbergh, 2006).	No
All the King's Men (Todos los hombres del rey). (Steven Zaillian, 2006).	No
Infamous (Historia de un crimen). (Douglas McGrath, 2006).	Sí
John Tucker Must Die (Todas contra él). (Betty Thomas, 2006).	Sí
2007	
Silver City (Silver City). (John Sayles, 2007).	Sí
Redacted (Redacted). (Brian de Palma, 2007).	Sí
Lions for Lambs (Leones por corderos). (Robert Redford, 2007).	Sí
Oviedo Express (Oviedo Express). (Gonzalo Suárez, 2007).	Sí
Rogue (El territorio de la bestia). (Greg McLean, 2007).	No
A Mighty Heart (Un corazón invencible). (Michael Winterbottom, 2007).	Sí
Pride and Glory (Cuestión de honor. Pride and Glory). (Gavin O'Connor, 2007).	No
The Hunting Party (La sombra del cazador). (Richard Shepard, 2007).	No
Zodiac (Zodiac). (David Fincher, 2007).	No
Uno de los dos no puede estar equivocado (Uno de los dos no puede estar equivocado). (Pablo Llorca, 2007).	Sí
Perfecto amor equivocado (Perfecto amor equivocado). (Gerardo Chijona, 2007).	Sí
Spiderman 3 (Spider-man 3). (Sam Raimi, 2007).	Sí
Perfect Stranger (Seduciendo a un extraño). (James Foley, 2007).	Sí
Rec (Rec). (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007).	Sí
Definitely, Maybe (Definitivamente, quizás). (Adam Brooks, 2007).	Sí
Interview (Interview). (Steve Buscemi, 2007).	No
Rise: Blood Hunter (Rise: Blood Hunter). (Sebastian Gutierrez, 2007).	Sí
Next (Next). (Lee Tamahori, 2007).	Sí
Blood Diamond (Diamante de sangre). (Edward Zwick, 2007).	Sí
The Brave One (La extraña que hay en ti). (Neil Jordan, 2007).	Sí
Trust the man (Ellas y ellos (Trust the man)). (Bart Freundlich, 2007).	No
Knocked Up (Lío embarazoso). (Judd Apatow, 2007).	Sí
Al final del camino (Al final del camino). (Roberto Santiago, 2007).	Sí
2008	
Iron Man (Iron Man). (Jon Favreau, 2008).	No
Che: El argentino (Che: El argentino (Che: The Argentine)). (Steven Soderbergh, 2008).	Sí
Intrusos en Manasés (Intrusos en Manasés). (Juan Carlos Claver, 2008).	No
The Children of Huang Shi (Los niños de Huang Shi). (Roger Spottiswoode, 2008).	No
Frost/Nixon (El desafío: Frost contra Nixon). (Ron Howard, 2008).	No
Il Divo (Il Divo). (Paolo Sorrentino, 2008).	No
Quarantine (Quarantine). (John Erick Dowdle, 2008).	Sí
27 Dresses (27 vestidos). (Anne Fletcher, 2008).	No
Leather Heads (Ella es el partido). (George Clooney, 2008).	Sí
Marley & Me (Una pareja de tres). (David Frankel, 2008).	Sí
Body of Lies (Red de mentiras). (Ridley Scott, 2008).	No
2009	
Confessions of a Shopaholic (Confesiones de una compradora compulsiva). (P.J. Hogan, 2009).	Sí
Der Baader Meinhof Komplex (R.A.F. Facción del Ejército Rojo). (Uli Edel, 2009).	Sí
State of play (La sombra del poder). (Kevin Macdonald, 2009).	No

Anexo III. Títulos que no se estrenaron en cine en España pero que se incluyen en los análisis cuantitativos conjuntos porque aparecen mencionados en la bibliografía precedente

Año	¿Hay alguna periodista?
1928	
Power of the Press (El poder de una lágrima). (Frank Capra, 1928).	No
1932	
Okay, America! (Okay, America!). (Tay Garnett, 1932).	Sí
1933	
Mistery of the Wax Museum (Los crímenes del museo). (Michael Curtiz, 1933).	Sí
1937	
Each Dawn I Die (Each Dawn I Die). (William Keighley, 1937).	No
Love Is News (Amor y periodismo). (Tay Garnett, 1937).	No
1938	
Spawn of the North (Lobos del norte). (Henry Hathaway, 1938).	No
1939	
They made me a criminal (Me convirtieron en un criminal). (Busby Berkeley, 1939).	No
1940	
A dispatch from Reuter's (A dispatch from Reuter's). (William Dieterle, 1940).	Sí
1942	
Berlin Correspondent (Berlin Correspondent). (Eugene Forde, 1942).	No
Keeper of the Flame (La llama sagrada). (George Cukor, 1942).	No
The Man Who Came to Dinner (El hombre que vino a cenar). (William Keighley, 1942).	No
Somewhere I'll find you (Te encontraré en algún sitio). (Wesley Ruggles, 1942).	Sí
1947	
Magic Town (Ciudad mágica). (William A. Wellman, 1947).	Sí
1948	
June Bride (June Bride). (Bretaigne Windust, 1948).	Sí
State of the Union (El estado de la Unión). (Frank Capra, 1948).	Sí
That Wonderful Urge (Ese impulso maravilloso). (R. Sinclair, 1948).	Sí
Abandoned (Abandoned). (Joseph M. Newman, 1948).	No
1950	
The Lawless (El forajido). (Joseph Losey, 1950).	Sí
The Underworld Story (Historias del hampa). (Cyril Endfield, 1950).	Sí
1951	
Angels in the outfield (Angels in the outfield). (Clarence Brown, 1951).	Sí
1955	
Texas Lady (Texas Lady). (Tim Whelan, 1955).	Sí
1957	
A Face In The Crowd (Un rostro en la multitud). (Elia Kazan, 1957).	Sí
1958	
The Naked Truth (La verdad desnuda). (Mario Zampi, 1958).	No
The Quiet American (El americano tranquilo). (Joseph L. Mankiewicz, 1958).	No
1959	
Deux hommes dans Manhattan (Dos hombres en Manhattan). (Jean-Pierre Melville, 1959).	No
-30- (-30-). (Jack Webb, 1959).	Sí
1960	
Inherit the wind (La herencia del viento). (Stanley Kramer, 1960).	No
1961	
The Big Night (La larga noche). (Joseph Losey, 1961).	No
1968	
Paper Lion (León de papel). (Alex March, 1968).	Sí
1974	
Un linceul n'a pas de poches (No Pockets in a Shroud). (Jean-Pierre Mocky, 1974).	No
1975	
Friday Foster (Friday Foster). (Arthur Marks, 1975).	Sí
1978	
Judith Therpauve (Judith Therpauve). (Patrice Chéreau, 1978).	Sí
1980	
Where the Buffalo Roam (Where the Buffalo Roam). (Art Linson, 1980).	Sí

1984	
Gracias por el fuego (Gracias por el fuego). (Sergio Renán, 1984).	No
1985	
The Hearst and Davies Affair (El amor del magnate). (David Lowell Rich, 1985).	No
Le quatrième pouvoir (El cuarto poder). (Serge Leroy, 1985).	Sí
1986	
News at eleven (Noticias a las once). (Mike Robe, 1986).	No
1988	
Eight Men Out (Ocho hombres). (John Sayles, 1988).	No
1989	
La leyenda de una máscara (La leyenda de una máscara). (Jose Buil, 1989).	No
1993	
Calling the Shots (Al filo de la verdad). (Ross Devenish, 1993).	Sí
1997	
Welcome to Sarajevo (Bienvenido a Sarajevo). (Michael Winterbottom, 1997).	Sí
2000	
El viñedo (El viñedo). (Esteban Schroeder, 2000).	No
When the Sky Falls (El valor de la verdad). (John MacKenzie, 2000).	Sí

Anexo IV. Películas de los años 90 para el análisis de personajes

Título de la película	H. por tipología dramática	M. por tipología dramática
99.9 (99.9). (Agustín Villaronga, 1997).España. Director: Agustín Villaronga. Género: Terror.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
Funcional	1	
Extra	1	1
A Fairy Tale: True Story (Un cuento de hadas). (Charles Sturridge, 1997).Gran Bretaña. Director: Charles Sturridge. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor	1	
Funcional	1	
Extra	4	1
A River Runs Through It (El río de la vida). (Robert Redford, 1992).USA. Director: Robert Redford. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Funcional	1	
Extra	3	1
De apoyo	1	
A Show of Force (Bajo otra bandera). (Bruno Barreto, 1990).USA. Director: Bruno Barreto. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
Funcional	2	2
De apoyo	1	
Adeus Princesa (Adiós princesa). (Jorge Paixao Da Costa, 1991).Portugal. Director: Jorge Paixao Da Costa. Género: Intriga.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
Menor	2	
Funcional	1	1
De apoyo	1	
Al límite (Al límite). (Eduardo Campoy, 1997).España. Director: Eduardo Campoy. Género: Thriller.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Funcional	1	
Extra		2
De apoyo		1
Angels in the Outfield (Ángeles). (William Dear, 1994).USA. Director: William Dear. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor	1	
De apoyo	1	
Any Given Sunday (Un domingo cualquiera). (Oliver Stone, 1999).USA. Director: Oliver Stone. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor	1	
Funcional	1	
Extra	5	2
Au coeur du mensonge (En el corazón de la mentira). (Claude Chabrol, 1999).Francia. Director: Claude Chabrol. Género: Thriller.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
Funcional	2	
Before the Rain (Pred Dozdot) (Before the rain (Antes de la lluvia)). (Milcho Manchevski, 1994).Macedonia. Director: Milcho Manchevski. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
De apoyo		1
Blankman (Blankman, mi hermano el chiflado). (Mike Binder, 1994).USA. Director: Mike Binder. Género: Ciencia-Ficción		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
De apoyo		1
Menor	1	
Funcional	3	
Bob Roberts (Ciudadano Bob Roberts). (Tim Robbins, 1992).USA. Director: Tim Robbins. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	
Menor	1	1
Funcional	5	3

Extra	3	4
Born yesterday (Nacida ayer). (Luis Mandoki, 1993).USA. Director: Luis Mandoki. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	
Menor	1	
Celebrity (Celebrity). (Woody Allen, 1998).USA. Director: Woody Allen. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
Coprotagonista		1
Menor	1	
Funcional	3	4
Extra	1	1
Cerro Torre: Schrei aus Stein (Grito de piedra). (Werner Herzog, 1991).Alemania. Director: Werner Herzog. Género: Aventuras.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
Funcional		1
Extra	6	1
Chinese Box (La caja china). (Wayne Wang, 1997).Japón. Director: Wayne Wang. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
Menor	1	
Funcional		1
Extra		1
Cómo ser infeliz y disfrutarlo (Cómo ser infeliz y disfrutarlo). (Enrique Urbizu, 1994).España. Director: Enrique Urbizu. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
Menor	2	
Funcional	4	1
Extra	2	3
Cómo ser mujer y no morir en el intento (Cómo ser mujer y no morir en el intento). (Ana Belén, 1991).España. Director: Ana Belén. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
Menor	2	
Extra	1	2
Dame algo (Dame algo). (Héctor Carré, 1997).España. Director: Héctor Carré. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo		1
Menor	2	
Funcional	2	
Extra	2	1
Dead again (Morir todavía). (Kenneth Branagh, 1991).Gran Bretaña. Director: Kenneth Branagh. Género: Intriga.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor	1	
De apoyo	1	
Deep Impact (Deep Impact). (Mimi Leder, 1998).USA. Director: Mimi Leder. Género: Fantástico.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista		1
Menor		1
Funcional	5	1
Extra		1
Die Hard II (Die Hard 2: Die Harder) (La jungla 2: alerta roja (La jungla de cristal 2)). (Renny Harlin, 1990).USA. Director: Renny Harlin. Género: Acción.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor	1	1
Funcional	3	1
Extra	3	1
Dispara (¡Dispara!). (Carlos Saura, 1993).España. Director: Carlos Saura. Género: Thriller.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
Menor	1	
Funcional	2	2
Disparate nacional (Disparate nacional). (Mariano Ozores, 1990).España. Director: Mariano Ozores. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
Coprotagonista	1	

Dolores Claiborne (Eclipse total). (Taylor Hackford, 1995).USA. Director: Taylor Hackford. Género: Intriga.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Coprotagonista	1		
Menor	1		
Dr. M (Club extinction) (Dr. M). (Claude Chabrol, 1990).Alemania. Director: Claude Chabrol. Género: Ciencia-ficción.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Menor	2		
Extra	2		
Antagonista	1		
El mismo amor, la misma lluvia (El mismo amor, la misma lluvia). (Juan José Campanella, 1999).Argentina. Director: Juan José Campanella. Género: Comedia dramática.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista	1		
Menor	4		1
Funcional	2		
Extra	6		3
Father Hood (El enemigo público nº1... mi padre). (Darrell James Roodt, 1993).USA. Director: Darrell James Roodt. Género: Comedia.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
De apoyo	1		
Fear and Loathing in Las Vegas (Miedo y asco en Las Vegas). (Terry Gilliam, 1998).USA. Director: Terry Gilliam. Género: Comedia.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista	1		
Menor	1		1
Funcional	1		
Extra	4		
Groundhog Day (Atrapado en el tiempo). (Harold Ramis, 1993).USA. Director: Harold Ramis. Género: Fantástico.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista	1		
De apoyo	1		
Menor	1		
Funcional	1		1
Hellraiser III: Hell on Earth (Hellraiser III: Infierno en la Tierra). (Anthony Hickox, 1992).USA. Director: Anthony Hickox. Género: Fantástico.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista	1		
Menor	2		
Hero (Héroe por accidente). (Stephen Frears, 1992).USA. Director: Stephen Frears. Género: Comedia.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Coprotagonista	1		
Menor	3		
Funcional	1		
Extra	4		1
High Art (High Art). (Lisa Cholodenko, 1998).USA. Director: Lisa Cholodenko. Género: Drama.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista	1		
Menor	1		1
Hope Floats (Siempre queda el amor). (Forest Whitaker, 1998).USA. Director: Forest Whitaker. Género: Comedia.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Menor	1		
Hotel Sorrento (Hotel Sorrento). (Richard Franklin, 1995).Australia. Director: Richard Franklin. Género: Drama.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Menor	1		
I love trouble (Me gustan los líos). (Charles Shyer, 1994).USA. Director: Charles Shyer. Género: Comedia.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista	1		
Coprotagonista	1		
Menor	2		2
Funcional	2		2
Extra	3		1
In & Out (In & Out (Dentro o fuera)). (Frank Oz, 1997).USA. Director: Frank Oz. Género: Comedia.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Funcional	1		
De apoyo	1		
Intersection (Entre dos mujeres). (Mark Rydell, 1994).USA. Director: Mark Rydell. Género: Drama.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	

Coprotagonista		1
Menor	1	
Extra	4	4
Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles (Entrevista con el vampiro). (Neil Jordan, 1994).USA. Director: Neil Jordan. Género: Terror.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	
Extra	1	
Iron Will (Voluntad de hierro). (Charles Haid, 1994).USA. Director: Charles Haid. Género: Aventuras.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	
Funcional	2	
Kika (Kika). (Pedro Almodóvar, 1993).España. Director: Pedro Almodóvar. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Antagonista		1
Kissing a Fool (Bésame tonto). (Doug Ellin, 1998).USA. Director: Doug Ellin. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
L.A. Confidential (L.A. Confidential). (Curtis Hanson, 1997).USA. Director: Curtis Hanson. Género: Cine negro.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor	1	
Funcional	2	
Extra	4	
L.A. Story (Tres mujeres para un caradura). (Mick Jackson, 1991).USA. Director: Mick Jackson. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
De apoyo		1
Funcional	3	1
La flor de mi secreto (La flor de mi secreto). (Pedro Almodóvar, 1995).España. Director: Pedro Almodóvar. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
La ley de la frontera (La ley de la frontera). (Adolfo Aristarain, 1995).Argentina. Director: Adolfo Aristarain. Género: Aventuras.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	
La plaga (La peste). (Luis Puenzo, 1992).Argentina. Director: Luis Puenzo. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	1
Funcional	1	1
L'Arbre, le maire et la médiathèque (El árbol, el alcalde y la mediateca). (Éric Rohmer, 1993).Francia. Director: Éric Rohmer. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo		1
Menor	1	
Los sin nombre (Los sin nombre). (Jaume Balagueró, 1999).España. Director: Jaume Balagueró. Género: Terror.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
Menor	2	
Mad City (Mad City). (Constantin Costa-Gavras, 1997).USA. Director: Constantin Costa-Gavras. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
De apoyo		1
Menor	2	
Funcional	5	2
Extra	8	3
Mars Attacks (Mars attacks! ¡Marte ataca!). (Tim Burton, 1996).USA. Director: Tim Burton. Género: Ciencia-ficción.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	1
Message in a Bottle (Mensaje en una botella). (Luis Mandoki, 1999).USA. Director: Luis Mandoki. Género: Melodrama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista		1
Menor	1	1
Funcional	2	2
Metro (El negociador). (Thomas Carter, 1996).USA. Director: Thomas Carter. Género: Acción.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor		1

Extra	1	1
Michael (Michael). (Nora Ephron, 1996).USA. Director: Nora Ephron. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
De apoyo	1	
Menor	1	
Funcional	2	3
Mighty Aphrodite (Poderosa Afrodita). (Woody Allen, 1995).USA. Director: Woody Allen. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
Extra	3	
Money Talks (El dinero es lo primero). (Brett Ratner, 1997).USA. Director: Brett Ratner. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
Menor	1	
Funcional	3	
Extra	1	1
Muppets from Space (Los telececos en el espacio). (Timothy Hill, 1999).USA. Director: Timothy Hill. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo		1
Menor		1
Extra	3	1
My Best Friend's Wedding (La boda de mi mejor amigo). (P.J.Hogan, 1997).USA. Director: P.J.Hogan. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
De apoyo	1	
Coprotagonista	1	
Menor	1	
Funcional	2	
My Favorite Martian (Mi marciano favorito). (Donald Petrie, 1998).USA. Director: Donald Petrie. Género: Fantástico.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
Antagonista		1
Menor	1	1
Funcional	6	
Extra	1	
Nadie conoce a nadie (Nadie conoce a nadie). (Mateo Gil, 1999).España. Director: Mateo Gil. Género: Intriga.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo		1
Menor	1	
Funcional	1	
Extra	1	3
Natural Born Killers (Asesinos natos). (Oliver Stone, 1994).USA. Director: Oliver Stone. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	
Funcional	1	3
Navy Seals (Navy Seals, comando especial). (Lewis Teague, 1990).USA. Director: Lewis Teague. Género: Acción.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo		1
Extra		1
Never Been Kissed (Nunca me han besado). (Raja Gosnell, 1999).USA. Director: Raja Gosnell. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
De apoyo	1	
Menor	1	1
Funcional	4	1
Extra	1	2
Newsies (La pandilla). (Kenny Ortega, 1992).USA. Director: Kenny Ortega. Género: Musical.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor	1	
Of Love and Shadows (De amor y de sombra). (Betty Kaplan, 1994).USA. Director: Betty Kaplan. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	1
One fine day (Un día inolvidable). (Michael Hoffman, 1996).USA. Director: Michael Hoffman. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
Menor	1	1

Funcional	2	
Extra	2	4
One True Thing (Cosas que importan). (Carl Franklin, 1998).USA. Director: Carl Franklin. Género: Melodrama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
Menor	1	
Funcional	1	
Extra	2	1
Prêt-à-Porter (Prêt-a-Porter). (Robert Altman, 1994).USA. Director: Robert Altman. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista		1
Menor	2	5
Funcional		2
Return to Paradise (Regreso al paraíso). (Joseph Ruben, 1998).USA. Director: Joseph Ruben. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor		1
Funcional	3	
Ringu (The Ring (El círculo)). (Hideo Nakata, 1998).Japón. Director: Hideo Nakata. Género: Terror.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
Funcional	2	
RKO 281 (RKO 281. La batalla por "Ciudadano Kane"). (Benjamin Ross, 1999).USA. Director: Benjamin Ross. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Antagonista	1	
Menor		2
Rosa Rosae (Rosa Rosae). (Fernando Colomo, 1993).España. Director: Fernando Colomo. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	
Runaway Bride (Novia a la fuga). (Garry Marshall, 1999).USA. Director: Garry Marshall. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
Menor	1	1
Funcional		1
Extra	3	5
Scream (Scream. Vigila quién llama). (Wes Craven, 1996).USA. Director: Wes Craven. Género: Terror.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Antagonista		1
Menor	1	
Funcional		2
Extra	1	1
Scream 2 (Scream 2). (Wes Craven, 1997).USA. Director: Wes Craven. Género: Terror.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista		1
Antagonista		1
Menor	1	
Funcional	2	1
Extra	4	4
Searching for Bobby Fischer (En busca de Bobby Fischer). (Steven Zaillian, 1993).USA. Director: Steven Zaillian. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	
Funcional	2	1
Shadow Conspiracy (Conspiración en la sombra). (George Pan Cosmatos, 1997).USA. Director: George Pan Cosmatos. Género: Intriga.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo		1
Menor	1	
Extra	2	1
Siempre hay un camino a la derecha (Siempre hay un camino a la derecha). (José Luis García Sánchez, 1997).España. Director: José Luis García Sánchez. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo	1	
Six Days Seven Nights (Seis días y Siete noches). (Ivan Reitman, 1998).USA. Director: Ivan Reitman. Género: Aventuras.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
Menor		1
Funcional	1	

Sleepless in Seattle (Algo para recordar). (Nora Ephron, 1993).USA. Director: Nora Ephron. Género: Comedia.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista			1
De apoyo			1
Menor	1		
Snow falling on cedars (Mientras nieva sobre los cedros). (Scott Hicks, 1999).USA. Director: Scott Hicks. Género: Drama			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista			1
Menor			1
Extra			3
Sostiene Pereira (Sostiene Pereira). (Roberto Faenza, 1996).Italia. Director: Roberto Faenza. Género: Drama.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista			1
Menor			2
Starship Troopers (Starship Troopers (Las brigadas del espacio)). (Paul Verhoeven, 1997).USA. Director: Paul Verhoeven. Género: Ciencia-ficción.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Menor			1
Street Fighter (Street Fighter, la última batalla). (Steven E. de Souza, 1994).USA. Director: Steven E. de Souza. Género: Acción.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
De apoyo			1
Menor			2
Funcional			1
Extra			7
			1
Tacones lejanos (Tacones lejanos). (Pedro Almodóvar, 1991).España. Director: Pedro Almodóvar. Género: Melodrama.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista			1
Menor			1
Funcional			2
Extra			1
Tea with Mussolini (Té con Mussolini). (Franco Zeffirelli, 1999).Gran Bretaca. Director: Franco Zeffirelli. Género:			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Menor			1
Teenage Mutant Ninja Turtles: Movie, The (Las tortugas ninja). (Steve Barron, 1990).USA. Director: Steve Barron. Género: Acción.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Coprotagonista			1
Menor			1
Funcional			1
Teenage Mutant Ninja Turtles II: Secret of the Ooze, The (Las tortugas ninja II- El secreto de los mocos verdes). (Michael Pressman, 1991).USA. Director: Michael Pressman. Género: Acción.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Coprotagonista			1
Menor			1
Funcional			1
Territorio comanche (Territorio comanche). (Gerardo Herrero, 1997).España. Director: Gerardo Herrero. Género:			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Protagonista			1
Coprotagonista			2
Menor			2
Funcional			2
			1
The Associate (Cómo triunfar en Wall Street). (Donald Petrie, 1996).USA. Director: Donald Petrie. Género: Comedia.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Menor			1
Funcional			1
Extra			3
			3
The Big Brass Ring (La gran rueda del poder). (George Hickenlooper, 1999).USA. Director: George Hickenlooper. Género: Drama.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
Antagonista			1
Funcional			3
			3
The Bonfire of the Vanities (La hoguera de las vanidades). (Brian de Palma, 1990).USA. Director: Brian de Palma. Género: Drama.			
Tipología dramática	Hombre:	Mujer	
De apoyo			1
Extra			8
			6
The Hudsucker Proxy (El gran salto). (Joel Coen, 1994).USA. Director: Joel Coen. Género: Comedia.			

Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo		1
Menor	2	
Extra	17	1
The Insider (El dilema). (Michael Mann, 1999).USA. Director: Michael Mann. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
Menor	2	
Funcional	2	1
Extra	8	2
The Paper (Detrás de la noticia). (Ron Howard, 1994).USA. Director: Ron Howard. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
Antagonista		1
Menor	5	4
Funcional	5	
Extra	16	11
De apoyo	1	1
The Pelican Brief (El informe pelícano). (Alan J. Pakula, 1993).USA. Director: Alan J. Pakula. Género: Intriga.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
Menor	1	
Funcional	1	
Extra	10	3
The Public Eye (El ojo público). (Howard Franklin, 1992).USA. Director: Howard Franklin. Género: Intriga.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
Menor	1	
Funcional	6	
The Quest (The Quest (En busca de la ciudad perdida)). (Jean-Claude van Damme, 1996).USA. Director: Jean-Claude van Damme. Género: Acción.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo		1
The remains of the day (Lo que queda del día). (James Ivory, 1993).Gran Bretaña. Director: James Ivory. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor	1	
The Wings of the Dove (Las alas de la paloma). (Iain Softley, 1997).Gran Bretaña. Director: Iain Softley. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
Funcional	2	
Three Kings (Tres reyes). (David O. Russell, 1999).USA. Director: David O. Russell. Género: Acción.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor		2
Funcional	1	
Thunderbolt (Pi li huo) (Operación Trueno). (Gordon Chan, 1995).Hong Kong. Director: Gordon Chan. Género: Acción.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De Apoyo		1
Funcional	1	
To die for (Todo por un sueco). (Gus Van Sant, 1995).USA. Director: Gus Van Sant. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
Menor	2	
Funcional	1	
Extra	1	2
Todos los hombres sois iguales (Todos los hombres sois iguales). (Manuel Gómez Pereira, 1994).España. Director: Manuel Gómez Pereira. Género: Comedia.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo		1
Tomorrow Never Dies (El mañana nunca muere). (Roger Spottiswoode, 1997).Gran Bretaña. Director: Roger Spottiswoode. Género: Acción.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Antagonista	1	
Trois couleurs: Bleu (Tres colores: azul). (Krzysztof Kieslowski, 1993).Polonia. Director: Krzysztof Kieslowski. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Menor		1
True Crime (Ejecución inminente). (Clint Eastwood, 1999).USA. Director: Clint Eastwood. Género: Drama.		

Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
Menor	2	2
Funcional	1	1
Extra	5	2
Universal soldier (Soldado universal). (Roland Emmerich, 1992).USA. Director: Roland Emmerich. Género: Acción.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista		1
Menor	1	
Funcional	1	1
Extra	2	
Up Close & Personal (Íntimo y personal). (Jon Avnet, 1996).USA. Director: Jon Avnet. Género: Drama.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista		1
Coprotagonista	1	
Menor	3	2
Funcional	7	1
Extra	17	7
Velvet Goldmine (Velvet Goldmine). (Todd Haynes, 1998).USA. Director: Todd Haynes. Género: Musical.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Coprotagonista	1	
Menor	1	
Funcional	2	1
Extra	5	
Yat goh hiu yan (El súper chef). (Sammo Hung Kam-Bo, 1997).Hong Kong. Director: Sammo Hung Kam-Bo. Género: Acción.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
De apoyo		1
Menor	1	
Year of the Gun (El año de las armas). (John Frankenheimer, 1991).USA. Director: John Frankenheimer. Género: Intriga.		
Tipología dramática	Hombre:	Mujer
Protagonista	1	
De apoyo		1
Menor	1	
Funcional	1	1

Anexo V. Tablas y formularios para la inclusión de películas en la base de datos

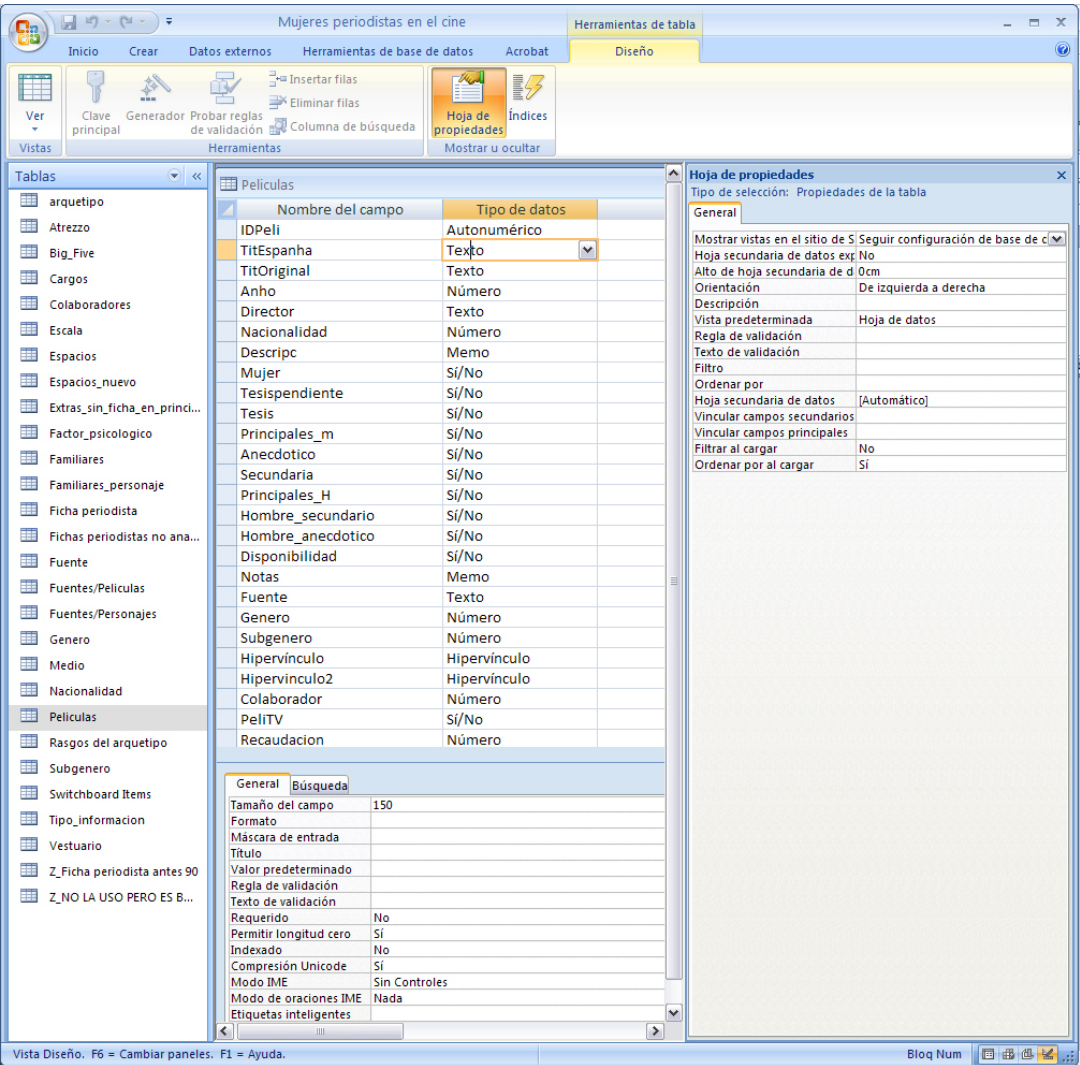


Imagen IV-1. Diseño de campos para la introducción de títulos de películas en la base de datos

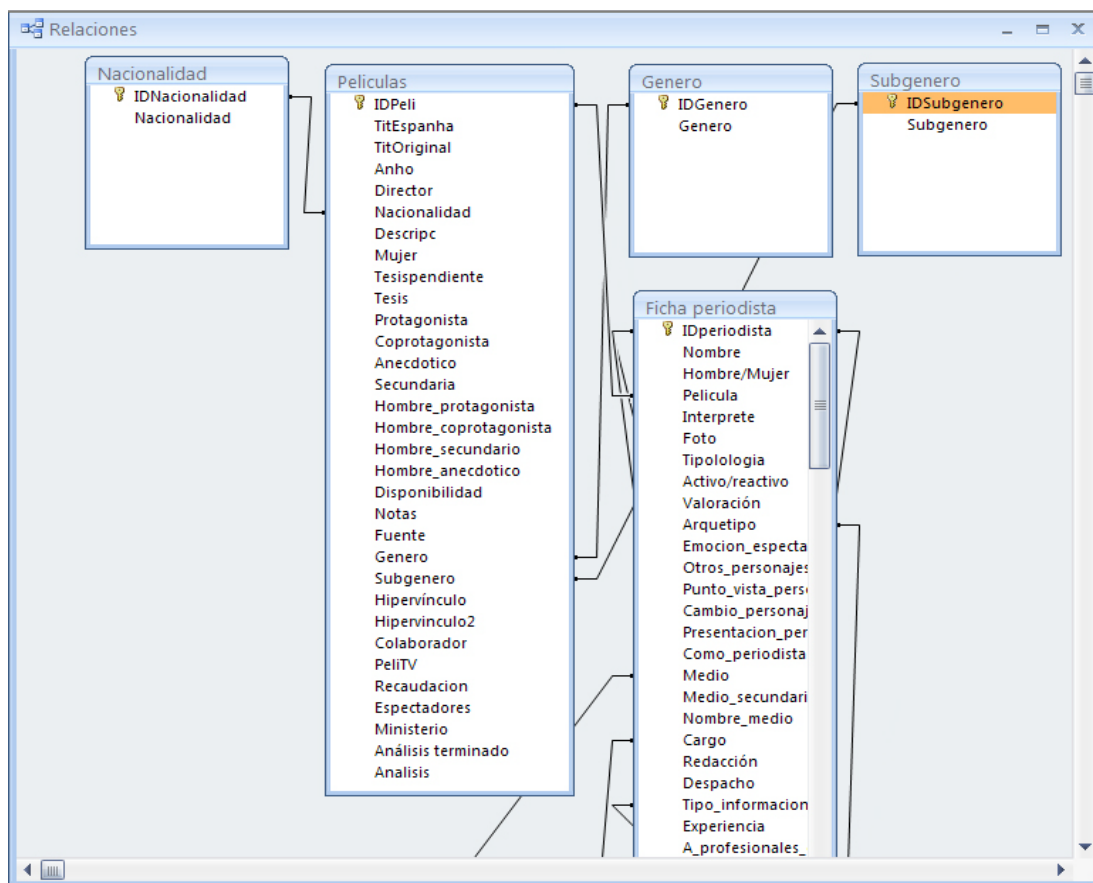


Imagen V-3. Mapa parcial del diseño relacional de la base de datos

El formulario, titulado 'Películas', permite la inserción de datos para una nueva película. Los campos y opciones son:

- Título:** Charlot periodista
- Título original:** Making a living
- Año:** 1914
- Director:** Henry Lehrman
- Nacionalidad:** USA
- Genero:** Comedia
- Subgenero:** (seleccionado)
- Ministerio:** ☒
- PeliTV:** ☐
- Recaudacion:** 0,00 €
- Espectadores:** 0
- Descripción:** An out-of-work swindler takes a job as a reporter. After witnessing a car go over cliff, he grabs a rival reporter's camera and races to the newspaper office to enter the photo as his own. His rival is delayed when he gets caught in a woman's bedroom by her jealous husband. The swindler follows the distribution of the paper containing his 'scoop' around town where he is once again chased by the rival reporter. Both end up on the cow-catcher of a streetcar.
- Disponibilidad:** ☐
- Mujer:** ☐
- Principales:** ☐
- Secundaria:** ☐
- Anecdótico:** ☐
- Tesis (sí o no confirmado):** ☒
- Análisis:** ☐
- Pendiente de confirmación:** ☐
- Hombre:** ☒
- Principales:** ☒
- Secundario:** ☒
- Anecdótico:** ☐
- Notas:** (campo de texto vacío)
- Fuente:** Castellano Montero
- Hipervínculo:** <http://www.imdb.com/title/tt0004288/>
- Hipervínculo2:** (campo de texto vacío)
- Colaborador:** (seleccionado)
- 986** (valor numérico)

En la parte inferior, hay un botón 'Periodistas principales' y otros botones 'Ficha corta' y 'Extras'. El pie de página muestra 'Registro: 1 de 1240' y un botón 'Buscar'.

Imagen V-2. Formulario para la inserción de películas en la base de datos (general)

Ficha_corta_periodista

Ficha corta

Buscar:

General Notas

Hombre/Mujer: Mujer

Nombre del personaje: Diana Christensen

Intérprete: Faye Dunaway

Tipología dramática: Coprotagonista

Medio: Televisión

Nombre del medio:

Cargo: Jefe

Tipo de información que suele cubrir:

Valoración global del personaje: Negativa

Peícula: Network, un mundo implacable

Anho: 1976

Fuente1: CAS Apartado: Periodismo amarillo

Fuente2: GyS Apartado: Magnates

Fuente3: LAV Apartado: Periodismo amarillo

Fuente4: CEL Apartado: Radio y televisión

Fuente5: Apartado:

Fuente6: Apartado:

Fuente7: Apartado:

Fuente8: Apartado:

Registro: 1 de 20 Filtado Buscar

Imagen V-5. Formulario de catalogación de los personajes de todo el siglo, especialmente los citados en la bibliografía precedente

Años 90 sin anecdóticas

Años 90

Título: Deep Impact

Título original: Deep Impact

Año: 1998

Nacionalidad: USA

Director: Mimi Leder

Género: Fantástico

Subgénero: Catástrofes

Mujer: ☒

Protagonista: ☐

Coprotagonista: ☒

Secundaria: ☐

Anecdótica: ☒

Tesis: ☒

Hombre_protagonista: ☐

Hombre_coprotagonista: ☐

Hombre_secundario: ☒

Hombre_anecdótico: ☒

Disponibilidad: ☒

Espectadores: 1913927

Periodistas principales

Periodistas en versión de ficha corta

Anecdóticos

Sinopsis: El joven Leo Biederman se ha apuntado al Club de Astronomía del colegio más para estar con Sarah Hotchner que para mirar hacia el firmamento. Un día descubre una gran mancha blanca en un cúmulo de estrellas que resulta ser un cometa. Desgraciadamente, lleva rumbo de colisión contra la Tierra. Mientras tanto Jenny Lerner, una ambiciosa reportera de la NBC, rastreando una posible historia escandalosa de un senador descubre accidentalmente que Ellie (E.L.E.) no es el nombre de su amante, sino de un cometa que amenaza con destruir la tierra. (FILMAFFINITY)

Notas: DD LACIE 90
Hay muchos más periodistas y tienen mucho más protagonismo del que se deduce leyendo lo que pone en IJPC
MSNBC Reporter Jenny Lerner (Tea Leoni) stumbles into scoop. Reporter (Lisa Ann Grant).

Hipervínculo: <http://www.filmaffinity.com/es/film203964.html>

Hipervínculo:

Fuente: filmaffinity. Búsqueda: "la reportera" - IJPC

Registro: 1 de 68 Sin filtrar Buscar

Imagen V-4. Formulario de acceso a las películas de los años 90, una vez filtradas aquellas en las que sólo aparecían personajes secundarios

Extras_sin_ficha_en_principal

Extras

Hombre/Mujer	Película	Intérprete	Notas	Tipología dramática
Hombre	Los teleñecos e	Rob Schneider	Productor TV	Extra
Mujer	Los teleñecos e	Veronica Alicino	TV Stage Manager	Extra
Hombre	Los teleñecos e	David Lenthall	Mikey the Cameraman	Extra
Hombre	Los teleñecos e	Carl Espy	TV Associate Producer	Extra
Hombre	El dilema	Michael Paul Char	Norman the Cameraman	Extra
Hombre	El dilema	Joseph Hindy	Baldo the editor	Extra
Hombre	El dilema	David Carr	Local newscaster	Extra
Hombre	El dilema	Derrick Jones	Mississippi Reporter	Extra
Hombre	El dilema	Robert J. Ragno Jr.	New Media Photographer	Extra
Hombre	El dilema	Nathan Lewis Hill	Production Assistant	Extra
Mujer	El dilema	Paula Bisbikos	Mike Wallace's Assistant	Extra
Mujer	El dilema	Christi Evans	CBS News Producer	Extra
Hombre	El dilema	Roger Phenix	TV Camera Crew at Trial (uncredited)	Extra
Hombre	El dilema	Robbie G. Tomlin	Courthouse Press Member (uncredited)	Extra
Hombre	Novia a la fuga	Thong Nguyen	Fotógrafo de moda	Extra
Mujer	Novia a la fuga	Dina Napoli	Reportera de TV en el pueblo el día de la boda	Extra
Hombre	Novia a la fuga	Patrick Richwood	Presentador de TV	Extra
Mujer	Novia a la fuga	Julie Paris	Reportera de TV en el pueblo el día de la boda	Extra
Mujer	Novia a la fuga	Jacqui Allen	Reportera de TV en el pueblo el día de la boda	Extra
Hombre	Novia a la fuga	Jack Hoffman	Reportero de TV en el pueblo el día de la boda	Extra
Mujer	Novia a la fuga	Cheryl Frazer	Reportera de TV en el pueblo el día de la boda	Extra
Mujer	Novia a la fuga	Tiffany Paulsen	Reportera de TV en el pueblo el día de la boda	Extra
Mujer	El sueño inocer	Susan Gilmore	Presentadora de TV	Extra
Mujer	El sueño inocer	Hilary Waters	Periodista	Extra

Registro: 12 de 103 Sin filtrar Buscar

Imagen V-7. Formulario para la inserción de personajes considerados "extras" o anecdóticos

Ficha periodista

Datos personaje | Rasgos estereotipados | Datos2 | Características profesionales | Profesionales 2 (ética) | Personalidad | Rasgos de personalidad del personaje | Factores físico y social | Notas

Nombre del personaje: **Alison King** Intérprete: **Sharon Stone**

Género: **Intriga** Subgénero: **Periodismo** Hombre/Mujer: **Mujer** Tipología dramática: **De apoyo**

Película: **El año de las armas** Año: **1991** Valoración global: **Negativa**

¿Responde a alguno de los siguientes arquetipos?: **A1**

El espectador simpatiza con este personaje: **Regular**

Los otros personajes toman en serio a este personaje: **Totalmente**

¿El punto de vista/actitudes del personaje, son tomados en serio (para el espectador)?: **Mucho**

El personaje, ¿es activo o simplemente reacciona a las cosas que le ocurren?: **Activo**

FACTOR FÍSICO:

Edad: **30 a 39** Color de pelo: **Rubio**

Colectivo étnico: **Blanco** Atractivo físico: **10**

Complexión física: **Mesomorfo** Peinado: **Melena larga riza**

PROFESIÓN:

Cargo: **Fotógrafo-o**

Medio: **Free-lance**

Nombre del medio: **Time**

Tipo de información: **Guerra**

En relación a su trabajo como periodista podemos decir que: **Prof+**

¿Se le ve alguna vez en la Redacción?: **Nunca**

¿Se le ve alguna vez en el plató?: **Nunca**

¿Tiene su propio despacho?: **No**

¿Fuma?: ☐ ¿Bebe?: ☐

No se le ve beber en todo el film ☐

Toma pastillas, tranquilizantes, drogas.. ☐

Registro: 5 de 259 Sin filtrar Buscar

Imagen V-6. Primera página del formulario de acceso los personajes protagonistas, coprotagonistas, antagonistas y menores (unidades de análisis) de las películas seleccionadas como muestra

Anexo VI. Películas españolas relacionadas con el periodismo

1942	
Todo por ellas (Todo por ellas). (Adolfo Aznar, 1942).	No
1944	
Una mujer en un taxi (Una mujer en un taxi). (Juan José Fogués, 1944).	Sí
1945	
El misterioso viajero del Clipper (El misterioso viajero del Clipper). (Gonzalo P. Delgrás,	No
1947	
El ángel gris (El ángel gris). (Ignacio F. Iquino, 1947).	No
Confidencia (Confidencia). (Jerónimo Mihura, 1947).	No
1948	
La calumniada (La calumniada). (Fernando Delgado, 1948).	No
1949	
El sótano (El sótano). (Jaime de Mayora, 1949).	No
1951	
Séptima página (Séptima página). (Ladislao Vajda, 1951).	No
1956	
Escuela de periodismo (Escuela de periodismo). (Jesús Pascual, 1956).	Sí
1965	
Historias de la televisión (Historias de la televisión). (José Luis Sáenz de Heredia, 1965).	No
1966	
Hoy como ayer (Hoy como ayer). (Mariano Ozores, 1966).	No
1968	
El coleccionista de cadáveres (El coleccionista de cadáveres). (Santos Alcocer, 1968).	No
Relaciones casi públicas (Relaciones casi públicas). (José Luis Sáenz de Heredia, 1968).	Sí
1972	
Chicas de club (Chicas de club). (Jorge Grau, 1972).	No
1973	
Ceremonia sangrienta (Ceremonia sangrienta). (Jorge Grau, 1973).	No
1977	
El transexual (El transexual). (José Jara, 1977).	No
Al servicio de la mujer española (Al servicio de la mujer española). (Jaime de Armiñán, 1977).	Sí
1978	
Solos en la madrugada (Solos en la madrugada). (José Luis Garci, 1978).	No
1979	
La verdad sobre el caso Savolta (La verdad sobre el caso Savolta). (Antonio Drove, 1979).	No
1980	
Dedicatoria (Dedicatoria). (Jaime Chávarri, 1980).	No
Los últimos golpes del Torete (Perros callejeros III) (Los últimos golpes de "El Torete"). (José Antonio de la Loma, 1980).	Sí
Incubo sulla città contaminata (La invasión de los zombis atómicos). (Umberto Lenzi, 1980).	No
Opera Prima (Opera Prima). (Fernando Trueba, 1980).	No
1981	

La fuga de Segovia (La fuga de Segovia). (Imanol Uribe, 1981).	No
Demasiado para Gálvez (Demasiado para Gálvez). (Antonio Gonzalo, 1981).	Sí
Gary Cooper, que estás en los cielos... (Gary Cooper, que estás en los cielos...). (Pilar Miró, 1981).	No
Las Aventuras de Enrique y Ana (Las Aventuras de Enrique y Ana). (Ramón Fernández, 1981). 1982	Sí
Corazón de papel (Corazón de papel). (Roberto Bodegas, 1982).	No
Antonieta (Antonieta). (Carlos Saura, 1982).	Sí
1984	
Los reporteros (Los reporteros). (Iñaki Aizpuru, 1984).	No
1987	
Pedro Almodóvar (La ley del deseo). (Pedro Almodóvar, 1987).	Sí
1989	
El baile del pato (El baile del pato). (Manuel Iborra, 1989).	No
Las huellas del lince (Las huellas del lince). (Antonio Gonzalo, 1989).	Sí
1990	
Disparate nacional (Disparate nacional). (Mariano Ozores, 1990).	No
A solas contigo (A solas contigo). (Eduardo Campoy, 1990).	Sí
1991	
Cómo ser mujer y no morir en el intento (Cómo ser mujer y no morir en el intento). (Ana Belén, 1991).	Sí
Luz negra (Luz negra). (Xavier Bermúdez, 1991).	Sí
Tacones lejanos (Tacones lejanos). (Pedro Almodóvar, 1991).	Sí
1993	
Una chica entre un millón (Una chica entre un millón). (Alvaro Sáenz de Heredia, 1993).	No
Rosa Rosae (Rosa Rosae). (Fernando Colomo, 1993).	Sí
Acción mutante (Acción mutante). (Álex de la Iglesia, 1993).	Sí
Kika (Kika). (Pedro Almodóvar, 1993).	Sí
Dispara (¡Dispara!). (Carlos Saura, 1993).	Sí
1994	
L'enfosament del Titanic (El hundimiento del Titanic). (Antonio Chavarrías, 1994).	No
Cómo ser infeliz y disfrutarlo (Cómo ser infeliz y disfrutarlo). (Enrique Urbizu, 1994).	Sí
Todos los hombres sois iguales (Todos los hombres sois iguales). (Manuel Gómez Pereira, 1994).	No
1995	
Costa Brava (Family Album) (Costa Brava (Family Album)). (Marta Balletbó-Coll, 1995).	Sí
La hermana (La hermana). (Juan José Porto, 1995).	No
La flor de mi secreto (La flor de mi secreto). (Pedro Almodóvar, 1995).	No
El día de la bestia (El día de la bestia). (Álex de la Iglesia, 1995).	No
Cosas que nunca te dije (Cosas que nunca te dije). (Isabel Coixet, 1995).	No
1996	
Éxtasis (Éxtasis). (Mariano Barroso, 1996).	Sí
Adosados (Adosados). (Mario Camus, 1996).	Sí
El amor perjudica seriamente la salud (El amor perjudica seriamente la salud). (Manuel Gómez Pereira, 1996).	Sí

Libertarias (Libertarias). (Vicente Aranda, 1996).	No
La lengua asesina (La lengua asesina). (Alberto Sciamma, 1996).	Sí
Adiós tiburón (Adiós tiburón). (Carlos Suárez, 1996).	No
1997	
Mamá es boba (Mamá es boba). (Santiago Lorenzo, 1997).	Sí
Hazlo por mí (Hazlo por mí). (Ángel Fernández-Santos, 1997).	Sí
Dame algo (Dame algo). (Héctor Carré, 1997).	Sí
Al límite (Al límite). (Eduardo Campoy, 1997).	Sí
Territorio comanche (Territorio comanche). (Gerardo Herrero, 1997).	Sí
Siempre hay un camino a la derecha (Siempre hay un camino a la derecha). (José Luis García Sánchez, 1997).	No
Chevrolet (Chevrolet). (Javier Maqua, 1997).	Sí
Entre todas las mujeres (Entre todas las mujeres). (Juan Ortuoste, 1997).	No
99.9 (99.9). (Agustín Villaronga, 1997).	Sí
1998	
El grito en el cielo (El grito en el cielo). (Dunia Ayaso y Félix Sabroso, 1998).	Sí
Atilano, presidente (Atilano, presidente). (La Cuadrilla, 1998).	No
1999	
Vivir así (Vivir así). (Luis Martínez Rodríguez, 1999).	Sí
Nadie conoce a nadie (Nadie conoce a nadie). (Mateo Gil, 1999).	Sí
Los sin nombre (Los sin nombre). (Jaume Balagueró, 1999).	No
El entusiasmo (El entusiasmo). (Ricardo Larraín, 1999).	No
2000	
La otra cara de la luna (La otra cara de la luna). (José Luis Comerón, 2000).	Sí
Ja me maaten (Ja me maaten). (Juan A. Muñoz, 2000).	No
Divertimento (Divertimento). (José García Hernández, 2000).	Sí
Plenilunio (Plenilunio). (Imanol Uribe, 2000).	No
A galope tendido (A galope tendido). (Julio Suárez Vega, 2000).	No
Año mariano (Año mariano). (Fernando Guillén Cuervo Karra Elejalde, 2000).	No
2002	
Sin retorno (Sin retorno). (Jesús Nebot , Julia Montejo, 2002).	Sí
Hable con ella (Hable con ella). (Pedro Almodóvar, 2002).	No
Canícula (Canícula). (Álvaro García-Capelo, 2002).	Sí
2003	
La gran aventura de Mortadelo y Filemón (La gran aventura de Mortadelo y Filemón). (Javier Fesser, 2003).	No
Soldados de Salamina (Soldados de Salamina). (David Trueba, 2003).	Sí
2004	
María Querida (María Querida). (José Luis García Sánchez, 2004).	Sí
2005	
El año que trafiqué con mujeres (TV) (El año que trafiqué con mujeres (TV)). (Jesús Font, 2005).	Sí
Cuba-libre (Cuba-libre). (Rai García, 2005).	Sí
2006	
Dies d'agost (Días de agosto) (Dies d'agost (Días de agosto)). (Marc Recha, 2006).	No
Bajo aguas tranquilas (Bajo aguas tranquilas). (Brian Yuzna, 2006).	Sí

Bienvenido a casa (Bienvenido a casa). (David Trueba, 2006).	Sí
Gal (Gal). (Miguel Courtois, 2006).	Sí
Aislados (Aislados). (David Marqués, 2006).	No
2007	
Rec (Rec). (Jaume Balagueró, Paco Plaza, 2007).	Sí
Mataharis (Mataharis). (Iciar Bollain, 2007).	Sí
Uno de los dos no puede estar equivocado (Uno de los dos no puede estar equivocado). (Pablo Llorca, 2007).	Sí
Al final del camino (Al final del camino). (Roberto Santiago, 2007).	Sí
Oviedo Express (Oviedo Express). (Gonzalo Suárez, 2007).	Sí
2008	
Intrusos en Manasés (Intrusos en Manasés). (Juan Carlos Claver, 2008).	No
Hidden camera (Cámara oculta). (Jordi Bonamusa, 2008).	No

Anexo VII. Hojas de datos cuantitativos para el análisis de los elementos narrativos y profesionales

Nacionalidad/Género/Subgénero	Títulos	Porcentaje	Personajes
Alemania	2	1,79%	14
Aventuras	1	0,89%	9
No aplicable	1	0,89%	9
Ciencia-ficción	1	0,89%	5
No aplicable	1	0,89%	5
Argentina	3	2,68%	22
Aventuras	1	0,89%	1
No aplicable	1	0,89%	1
Comedia dramática	1	0,89%	17
No aplicable	1	0,89%	17
Drama	1	0,89%	4
No aplicable	1	0,89%	4
Australia	1	0,89%	1
Drama	1	0,89%	1
No aplicable	1	0,89%	1
España	16	14,29%	74
Comedia	8	7,14%	33
No aplicable	8	7,14%	33
Drama	2	1,79%	10
Periodismo	1	0,89%	9
No aplicable	1	0,89%	1
Intriga	1	0,89%	7
No aplicable	1	0,89%	7
Melodrama	1	0,89%	7
No aplicable	1	0,89%	7
Terror	2	1,79%	7
No aplicable	2	1,79%	7
Thriller	2	1,79%	10
No aplicable	2	1,79%	10
Francia	2	1,79%	5
Comedia	1	0,89%	2
Política	1	0,89%	2
Thriller	1	0,89%	3
No aplicable	1	0,89%	3
Gran Bretaña	6	5,36%	15
Acción	1	0,89%	1
No aplicable	1	0,89%	1
Drama	4	3,57%	12
Histórico	1	0,89%	1
Infantil	1	0,89%	7
No aplicable	2	1,79%	4

Intriga	1	0,89%	2
No aplicable	1	0,89%	2
Hong Kong	2	1,79%	4
Acción	2	1,79%	4
Artes marciales	2	1,79%	4
Italia	1	0,89%	3
Drama	1	0,89%	3
Periodismo	1	0,89%	3
Japón	2	1,79%	7
Drama	1	0,89%	4
No aplicable	1	0,89%	4
Terror	1	0,89%	3
No aplicable	1	0,89%	3
Macedonia	1	0,89%	2
Drama	1	0,89%	2
No aplicable	1	0,89%	2
Polonia	1	0,89%	1
Drama	1	0,89%	1
No aplicable	1	0,89%	1
Portugal	1	0,89%	6
Intriga	1	0,89%	6
Periodismo	1	0,89%	6
USA	74	66,07%	582
Acción	9	8,04%	43
Adolescentes	2	1,79%	6
Artes marciales	2	1,79%	13
Bélico	1	0,89%	3
No aplicable	4	3,57%	21
Aventuras	2	1,79%	6
Infantil	1	0,89%	3
Romántica	1	0,89%	3
Ciencia-ficción	3	2,68%	9
No aplicable	3	2,68%	9
Cine negro	1	0,89%	7
No aplicable	1	0,89%	7
Comedia	26	23,21%	237
Adolescentes	1	0,89%	12
Homosexualidad	1	0,89%	2
Infantil	2	1,79%	8
Periodismo	3	2,68%	69
Política	1	0,89%	18
Romántica	8	7,14%	48
Televisión	1	0,89%	7
No aplicable	9	8,04%	73
Drama	17	15,18%	170
Deportes	1	0,89%	9
Histórico	1	0,89%	2
Homosexualidad	1	0,89%	3
Periodismo	5	4,46%	97
Política	1	0,89%	7
Romántica	1	0,89%	10
Televisión	1	0,89%	5
Judicial	1	0,89%	4
Biográfico	1	0,89%	3
No aplicable	4	3,57%	30
Fantástico	4	3,57%	28
Catástrofes	1	0,89%	9
Infantil	1	0,89%	11
No aplicable	2	1,79%	8
Intriga	5	4,46%	36
Periodismo	2	1,79%	21
Política	1	0,89%	5
No aplicable	2	1,79%	10
Melodrama	2	1,79%	13
Romántica	1	0,89%	7
No aplicable	1	0,89%	6
Musical	2	1,79%	11
Homosexualidad	1	0,89%	10

No aplicable	1	0,89%	1
Terror	3	2,68%	22
Adolescentes	2	1,79%	20
No aplicable	1	0,89%	2
Total general	112	100,00%	736

Tabla VII-1. Hoja de datos de títulos por géneros, subgéneros, nacionalidad y número de personajes

Géneros/Tipologías dramáticas	Hombre			Mujer		
	Personajes	% sobre su sexo	% sobre total	Personajes	% sobre su sexo	% sobre total
Comedia	171	36,08%	23,68%	101	40,73%	13,99%
Protagonista	9	1,90%	1,25%	6	2,42%	0,83%
Antagonista		0,00%	0,00%	2	0,81%	0,28%
Coprotagonista	5	1,05%	0,69%	4	1,61%	0,55%
De apoyo	11	2,32%	1,52%	8	3,23%	1,11%
Menor	34	7,17%	4,71%	20	8,06%	2,77%
Funcional	42	8,86%	5,82%	18	7,26%	2,49%
Extra	70	14,77%	9,70%	43	17,34%	5,96%
Drama	140	29,54%	19,39%	67	27,02%	9,28%
Protagonista	6	1,27%	0,83%	4	1,61%	0,55%
Antagonista	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
Coprotagonista	7	1,48%	0,97%	2	0,81%	0,28%
De apoyo	6	1,27%	0,83%	3	1,21%	0,42%
Menor	21	4,43%	2,91%	11	4,44%	1,52%
Funcional	34	7,17%	4,71%	17	6,85%	2,35%
Extra	65	13,71%	9,00%	29	11,69%	4,02%
Intriga	38	8,02%	5,26%	13	5,24%	1,80%
Protagonista	3	0,63%	0,42%		0,00%	0,00%
Coprotagonista	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
De apoyo	2	0,42%	0,28%	3	1,21%	0,42%
Menor	9	1,90%	1,25%		0,00%	0,00%
Funcional	10	2,11%	1,39%	2	0,81%	0,28%
Extra	13	2,74%	1,80%	7	2,82%	0,97%
Acción	30	6,33%	4,16%	18	7,26%	2,49%
Antagonista	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Coprotagonista		0,00%	0,00%	3	1,21%	0,42%
De apoyo		0,00%	0,00%	5	2,02%	0,69%
Menor	7	1,48%	0,97%	4	1,61%	0,55%
Funcional	8	1,69%	1,11%	3	1,21%	0,42%
Extra	14	2,95%	1,94%	3	1,21%	0,42%
Terror	18	3,80%	2,49%	14	5,65%	1,94%
Protagonista		0,00%	0,00%	2	0,81%	0,28%
Antagonista		0,00%	0,00%	2	0,81%	0,28%
Coprotagonista	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
De apoyo	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Menor	4	0,84%	0,55%		0,00%	0,00%
Funcional	5	1,05%	0,69%	3	1,21%	0,42%
Extra	7	1,48%	0,97%	6	2,42%	0,83%
Fantástico	19	4,01%	2,63%	9	3,63%	1,25%
Protagonista	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
Antagonista		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Coprotagonista	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
De apoyo		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Menor	4	0,84%	0,55%	2	0,81%	0,28%
Funcional	12	2,53%	1,66%	2	0,81%	0,28%
Extra	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
Melodrama	11	2,32%	1,52%	9	3,63%	1,25%
Protagonista		0,00%	0,00%	2	0,81%	0,28%
Coprotagonista		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%

Menor	3	0,63%	0,42%	2	0,81%	0,28%
Funcional	5	1,05%	0,69%	3	1,21%	0,42%
Extra	3	0,63%	0,42%	1	0,40%	0,14%
Comedia dramática	11	2,32%	1,52%	6	2,42%	0,83%
Protagonista	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Menor	4	0,84%	0,55%	1	0,40%	0,14%
Funcional		0,00%	0,00%	2	0,81%	0,28%
Extra	6	1,27%	0,83%	3	1,21%	0,42%
Aventuras	11	2,32%	1,52%	5	2,02%	0,69%
Protagonista		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Coprotagonista	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
De apoyo	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
Menor		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Funcional	3	0,63%	0,42%	1	0,40%	0,14%
Extra	6	1,27%	0,83%	1	0,40%	0,14%
Thriller	8	1,69%	1,11%	5	2,02%	0,69%
Protagonista	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Coprotagonista	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
De apoyo		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Menor	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Funcional	5	1,05%	0,69%	2	0,81%	0,28%
Extra		0,00%	0,00%	2	0,81%	0,28%
Musical	10	2,11%	1,39%	1	0,40%	0,14%
Coprotagonista	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Menor	2	0,42%	0,28%		0,00%	0,00%
Funcional	2	0,42%	0,28%	1	0,40%	0,14%
Extra	5	1,05%	0,69%		0,00%	0,00%
Cine negro	7	1,48%	0,97%		0,00%	0,00%
Menor	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Funcional	2	0,42%	0,28%		0,00%	0,00%
Extra	4	0,84%	0,55%		0,00%	0,00%
Total general	474	100,00%	65,65%	248	100,00%	34,35%

Tabla VII-2. Hoja de datos de personajes por géneros y tipologías dramáticas

Nacionalidades y género	Hombre			Mujer		
	Personajes	% sobre su sexo	% sobre total	Personajes	% sobre sexo	% sobre total
Alemania	7	1,48%	0,97%	2	0,81%	0,28%
Aventuras	7	1,48%	0,97%	2	0,81%	0,28%
Argentina	13	2,74%	1,80%	9	3,63%	1,25%
Comedia dramática	11	2,32%	1,52%	6	2,42%	0,83%
Drama	2	0,42%	0,28%	2	0,81%	0,28%
Aventuras		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Australia	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Drama	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
España	46	9,70%	6,37%	28	11,29%	3,88%
Comedia	22	4,64%	3,05%	11	4,44%	1,52%
Drama	7	1,48%	0,97%	3	1,21%	0,42%
Thriller	5	1,05%	0,69%	5	2,02%	0,69%
Terror	5	1,05%	0,69%	2	0,81%	0,28%
Melodrama	4	0,84%	0,55%	3	1,21%	0,42%
Intriga	3	0,63%	0,42%	4	1,61%	0,55%
Francia	4	0,84%	0,55%	1	0,40%	0,14%
Thriller	3	0,63%	0,42%		0,00%	0,00%
Comedia	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
Gran Bretaña	13	2,74%	1,80%	2	0,81%	0,28%
Drama	10	2,11%	1,39%	2	0,81%	0,28%
Intriga	2	0,42%	0,28%		0,00%	0,00%

Acción	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Hong Kong	2	0,42%	0,28%	2	0,81%	0,28%
Acción	2	0,42%	0,28%	2	0,81%	0,28%
Italia	3	0,63%	0,42%		0,00%	0,00%
Drama	3	0,63%	0,42%		0,00%	0,00%
Japón	4	0,84%	0,55%	3	1,21%	0,42%
Drama	2	0,42%	0,28%	2	0,81%	0,28%
Terror	2	0,42%	0,28%	1	0,40%	0,14%
Macedonia	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
Drama	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
Polonia		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Drama		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Portugal	5	1,05%	0,69%	1	0,40%	0,14%
Intriga	5	1,05%	0,69%	1	0,40%	0,14%
USA	375	79,11%	51,94%	198	79,84%	27,42%
Comedia	148	31,22%	20,50%	89	35,89%	12,33%
Drama	114	24,05%	15,79%	56	22,58%	7,76%
Acción	27	5,70%	3,74%	16	6,45%	2,22%
Intriga	28	5,91%	3,88%	8	3,23%	1,11%
Fantástico	19	4,01%	2,63%	9	3,63%	1,25%
Terror	11	2,32%	1,52%	11	4,44%	1,52%
Melodrama	7	1,48%	0,97%	6	2,42%	0,83%
Musical	10	2,11%	1,39%	1	0,40%	0,14%
Cine negro	7	1,48%	0,97%		0,00%	0,00%
Aventuras	4	0,84%	0,55%	2	0,81%	0,28%
Total general	474	100,00%	65,65%	248	100,0%	34,35%

Tabla VII-3. Hojas de datos de personajes en función de las nacionalidades y género de los filmes en que aparecen

	Hombre			Mujer		
	Person- ajes	% sobre su sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre su sexo	% sobre total
Protagonista	21	4,32%	2,85%	16	6,40%	2,17%
	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Activo	14	2,88%	1,90%	16	6,40%	2,17%
Reactivo	6	1,23%	0,82%		0,00%	0,00%
Antagonista	3	0,62%	0,41%	6	2,40%	0,82%
Activo	3	0,62%	0,41%	6	2,40%	0,82%
Coprotagonista	19	3,91%	2,58%	14	5,60%	1,90%
	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Activo	10	2,06%	1,36%	10	4,00%	1,36%
Reactivo	8	1,65%	1,09%	4	1,60%	0,54%
De apoyo	22	4,53%	2,99%	23	9,20%	3,13%
Activo	15	3,09%	2,04%	18	7,20%	2,45%
Reactivo	7	1,44%	0,95%	5	2,00%	0,68%
Menor	94	19,34%	12,77%	41	16,40%	5,57%
	8	1,65%	1,09%	2	0,80%	0,27%
Activo	42	8,64%	5,71%	29	11,60%	3,94%
Reactivo	44	9,05%	5,98%	10	4,00%	1,36%
Funcional	131	26,95%	17,80%	54	21,60%	7,34%
	129	26,54%	17,53%	53	21,20%	7,20%
Reactivo	2	0,41%	0,27%	1	0,40%	0,14%
Extra	196	40,33%	26,63%	96	38,40%	13,04%
	196	40,33%	26,63%	96	38,40%	13,04%
Total general	486	100,00%	66,03%	250	100,00%	33,97%

Tabla VII-4. Hoja de datos sobre el rol activo/pasivo de los personajes en función del sexo y la categoría dramática

Valoración del personaje por categoría dramática	Hombre			Mujer		
	Perso- najes	% sobre su sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre su sexo	% sobre total
Negativa	99	20,37%	13,45%	49	19,60%	6,66%
Protagonista	6	1,23%	0,82%	3	1,20%	0,41%
Antagonista	3	0,62%	0,41%	5	2,00%	0,68%
Coprotagonista	2	0,41%	0,27%	3	1,20%	0,41%
De apoyo	10	2,06%	1,36%	8	3,20%	1,09%
Menor	55	11,32%	7,47%	19	7,60%	2,58%
Funcional	21	4,32%	2,85%	9	3,60%	1,22%
Extra	2	0,41%	0,27%	2	0,80%	0,27%
Negativa al principio, luego positiva	9	1,85%	1,22%	11	4,40%	1,49%
Protagonista	4	0,82%	0,54%	3	1,20%	0,41%
Antagonista		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Coprotagonista	3	0,62%	0,41%	3	1,20%	0,41%
De apoyo	1	0,21%	0,14%	2	0,80%	0,27%
Menor	1	0,21%	0,14%	2	0,80%	0,27%
Neutra	76	15,64%	10,33%	43	17,20%	5,84%
De apoyo	1	0,21%	0,14%	1	0,40%	0,14%
Menor	20	4,12%	2,72%	7	2,80%	0,95%
Funcional	55	11,32%	7,47%	35	14,00%	4,76%
Positiva	56	11,52%	7,61%	43	17,20%	5,84%
Protagonista	11	2,26%	1,49%	10	4,00%	1,36%
Coprotagonista	14	2,88%	1,90%	8	3,20%	1,09%
De apoyo	10	2,06%	1,36%	12	4,80%	1,63%
Menor	16	3,29%	2,17%	13	5,20%	1,77%
Funcional	5	1,03%	0,68%		0,00%	0,00%
No consta	246	50,62%	33,42%	104	41,60%	14,13%
Menor	2	0,41%	0,27%		0,00%	0,00%
Funcional	50	10,29%	6,79%	10	4,00%	1,36%
Extra	194	39,92%	26,36%	94	37,60%	12,77%
Total general	486	100,00%	66,03%	250	100,00%	33,97%

Tabla VII-5. Hoja de datos de la valoración global de personajes por categoría dramática

EL ESPECTADOR SIMPATIZA CON EL PERSONAJE								
	NC	Totalm.	Mucho	Bastante	Algo	Poco	Regular	Nada
Hombre								
Personajes	320	6	21	44	11	22	35	27
% sobre su sexo	68,82%	54,55%	51,22%	61,97%	78,57%	61,11%	64,81%	61,36%
% sobre total	43,48%	0,82%	2,85%	5,98%	1,49%	2,99%	4,76%	3,67%
Mujer								
Personajes	145	5	20	27	3	14	19	17
% sobre su sexo	31,18%	45,45%	48,78%	38,03%	21,43%	38,89%	35,19%	38,64%
% sobre total	19,70%	0,68%	2,72%	3,67%	0,41%	1,90%	2,58%	2,31%
Total	465	11	41	71	14	36	54	44
% sobre total	63,18%	1,49%	5,57%	9,65%	1,90%	4,89%	7,34%	5,98%

LOS OTROS PERSONAJES TOMAN EN SERIO AL PERSONAJE								
		Totalm.	Mucho	Bastante	Algo	Poco	Regular	Nada
Hombre								
Personajes	320	22	36	52	3	21	29	3
% sobre su sexo	68,67%	81,48%	67,92%	65,82%	100,00%	56,76%	44,62%	50,00%
% sobre total	43,48%	2,99%	4,89%	7,07%	0,41%	2,85%	3,94%	0,41%
Mujer								
Personajes	146	5	17	27		16	36	3
% sobre su sexo	31,33%	18,52%	32,08%	34,18%	0,00%	43,24%	55,38%	50,00%
% sobre total	19,84%	0,68%	2,31%	3,67%	0,00%	2,17%	4,89%	0,41%
Total	466	27	53	79	3	37	65	6
% sobre total	63,32%	3,67%	7,20%	10,73%	0,41%	5,03%	8,83%	0,82%
EL ESPECTADOR TOMA EN SERIO EL PUNTO DE VISTA DEL PERSONAJE								
		Totalm.	Mucho	Bastante	Algo	Poco	Regular	Nada
Hombre								
Personajes	321	9	17	38	5	28	46	22
% sobre su sexo	68,59%	60,00%	77,27%	55,88%	55,56%	66,67%	61,33%	59,46%
% sobre total	43,61%	1,22%	2,31%	5,16%	0,68%	3,80%	6,25%	2,99%
Mujer								
Personajes	147	6	5	30	4	14	29	15
% sobre su sexo	31,41%	40,00%	22,73%	44,12%	44,44%	33,33%	38,67%	40,54%
% sobre total	19,97%	0,82%	0,68%	4,08%	0,54%	1,90%	3,94%	2,04%
Total	468	15	22	68	9	42	75	37
% sobre total	63,59%	2,04%	2,99%	9,24%	1,22%	5,71%	10,2%	5,03%

Tabla VII-6. Hoja de datos sobre la simpatía, seriedad con que otros personajes toman al personaje, seriedad con que el espectador toma al personaje

Medios y cargos	Hombre			Mujer		
	Personajes	% sobre su sexo	% sobre total	Personajes	% sobre su sexo	% sobre total
NC	190	39,09%	25,82%	86	34,40%	11,68%
NC	189	38,89%	25,68%	86	34,40%	11,68%
Propietario	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Agencia	3	0,62%	0,41%	1	0,40%	0,14%
Fotógrafo-o	2	0,41%	0,27%		0,00%	0,00%
Jefe		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Reportera-o	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Cine (informativos)	2	0,41%	0,27%		0,00%	0,00%
Presentador-a/Locutora	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Reportera-o	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Free-lance	2	0,41%	0,27%	2	0,80%	0,27%
Fotógrafo-o	2	0,41%	0,27%	2	0,80%	0,27%
Prensa	117	24,07%	15,90%	52	20,80%	7,07%
Nc	4	0,82%	0,54%	3	1,20%	0,41%
Asistente	1	0,21%	0,14%	5	2,00%	0,68%
Columnista	9	1,85%	1,22%	3	1,20%	0,41%
Corresponsal en el extranjero		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Ejecutivo		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Enviado especial		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Fotógrafo-o	21	4,32%	2,85%	4	1,60%	0,54%
Jefe	34	7,00%	4,62%	6	2,40%	0,82%
Propietario	5	1,03%	0,68%		0,00%	0,00%
Redactor-a	4	0,82%	0,54%	3	1,20%	0,41%

Medios y cargos	Hombre			Mujer		
	Personajes	% sobre su sexo	% sobre total	Personajes	% sobre su sexo	% sobre total
Reportera-o	37	7,61%	5,03%	25	10,00%	3,40%
Responsable intermedio	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Técnico	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Radio	6	1,23%	0,82%	4	1,60%	0,54%
Ejecutivo		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Jefe	2	0,41%	0,27%		0,00%	0,00%
Presentador-a/Locutora		0,00%	0,00%	3	1,20%	0,41%
Reportera-o	3	0,62%	0,41%		0,00%	0,00%
Técnico	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Revista de actualidad	16	3,29%	2,17%	10	4,00%	1,36%
Columnista		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Crítico	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Jefe	8	1,65%	1,09%	1	0,40%	0,14%
Propietario	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Redactor-a		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Reportera-o	6	1,23%	0,82%	7	2,80%	0,95%
Revista especializada	13	2,67%	1,77%	9	3,60%	1,22%
Crítico		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Fotógrafo-o	4	0,82%	0,54%		0,00%	0,00%
Jefe	2	0,41%	0,27%	6	2,40%	0,82%
Redactor-a		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Reportera-o	6	1,23%	0,82%	1	0,40%	0,14%
Responsable intermedio	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Televisión	137	28,19%	18,61%	86	34,40%	11,68%
	1	0,21%	0,14%		0,00%	0,00%
Asistente	2	0,41%	0,27%	5	2,00%	0,68%
Columnista	2	0,41%	0,27%		0,00%	0,00%
Ejecutivo	6	1,23%	0,82%		0,00%	0,00%
Enviado especial	3	0,62%	0,41%	3	1,20%	0,41%
Jefe	22	4,53%	2,99%	1	0,40%	0,14%
Operador-a de cámara	22	4,53%	2,99%	2	0,80%	0,27%
Presentador-a/Locutora	41	8,44%	5,57%	30	12,00%	4,08%
Propietario	4	0,82%	0,54%		0,00%	0,00%
Redactor-a		0,00%	0,00%	1	0,40%	0,14%
Reportera-o	21	4,32%	2,85%	41	16,40%	5,57%
Responsable intermedio	11	2,26%	1,49%	3	1,20%	0,41%
Técnico	2	0,41%	0,27%		0,00%	0,00%
Total general	486	100,00%	66,03%	250	100,00%	33,97%

Tabla VII-7. Hoja de datos de medios y cargos de los personajes

Aspectos profesionales y personales del personaje	Hombre			Mujer		
	Personajes	% sobre sexo	% sobre total	Personajes	% sobre sexo	% sobre total
Pers	17	10,69%	6,56%	17	17,00%	6,56%
Protagonista	4	2,52%	1,54%	6	6,00%	2,32%
Coprotagonista	4	2,52%	1,54%	5	5,00%	1,93%
De apoyo	4	2,52%	1,54%	5	5,00%	1,93%
Menor	5	3,14%	1,93%	1	1,00%	0,39%
Pers-Prof	16	10,06%	6,18%	9	9,00%	3,47%
Protagonista	7	4,40%	2,70%	6	6,00%	2,32%
Coprotagonista	3	1,89%	1,16%	2	2,00%	0,77%
De apoyo	3	1,89%	1,16%	1	1,00%	0,39%
Menor	3	1,89%	1,16%		0,00%	0,00%
Prof	72	45,28%	27,80%	30	30,00%	11,58%

Protagonista	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%
Coprotagonista	5	3,14%	1,93%	1	1,00%	0,39%
Antagonista		0,00%	0,00%	2	2,00%	0,77%
De apoyo	8	5,03%	3,09%	4	4,00%	1,54%
Menor	58	36,48%	22,39%	22	22,00%	8,49%
Prof+	28	17,61%	10,81%	28	28,00%	10,81%
Protagonista	7	4,40%	2,70%	2	2,00%	0,77%
Coprotagonista	3	1,89%	1,16%	5	5,00%	1,93%
Antagonista	2	1,26%	0,77%	3	3,00%	1,16%
De apoyo	5	3,14%	1,93%	11	11,00%	4,25%
Menor	11	6,92%	4,25%	7	7,00%	2,70%
Prof-Otros	26	16,35%	10,04%	16	16,00%	6,18%
Protagonista	2	1,26%	0,77%	1	1,00%	0,39%
Coprotagonista	4	2,52%	1,54%	1	1,00%	0,39%
Antagonista	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%
De apoyo	2	1,26%	0,77%	2	2,00%	0,77%
Menor	17	10,69%	6,56%	11	11,00%	4,25%
Total general	159	100,00%	61,39%	100	100,00%	38,61%

Tabla VII-8. Hoja de datos sobre la relevancia del aspecto profesional en la representación del personaje por tipologías dramáticas

Secciones por tipología dramática		Hombre		Mujer		Total	
Tipología dramática y tipo de información	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	
Protagonista	21	13,21%	8,11%	16	16,00%	6,18%	37 14,29%
Cocina		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1 0,39%
Corazón	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1 0,39%
Cultura	3	1,89%	1,16%	2	2,00%	0,77%	5 1,93%
Deportes	3	1,89%	1,16%		0,00%	0,00%	3 1,16%
Espectáculos	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1 0,39%
General	4	2,52%	1,54%	4	4,00%	1,54%	8 3,09%
Guerra		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1 0,39%
Internacional	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1 0,39%
Local	2	1,26%	0,77%		0,00%	0,00%	2 0,77%
Meteorológica	2	1,26%	0,77%	1	1,00%	0,39%	3 1,16%
Moda		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1 0,39%
NC		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1 0,39%
Parapsicología		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1 0,39%
Política	1	0,63%	0,39%	3	3,00%	1,16%	4 1,54%
Sociedad		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1 0,39%
Sucesos	2	1,26%	0,77%		0,00%	0,00%	2 0,77%
Temas de interés humano	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1 0,39%
Coprotagonista	19	11,95%	7,34%	14	14,00%	5,41%	33 12,74%
Corazón	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1 0,39%
Cultura	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1 0,39%
Deportes	2	1,26%	0,77%		0,00%	0,00%	2 0,77%
General	5	3,14%	1,93%	4	4,00%	1,54%	9 3,47%
Guerra	3	1,89%	1,16%		0,00%	0,00%	3 1,16%
Investigación	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2 0,77%
Local		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1 0,39%
Moda	1	0,63%	0,39%	2	2,00%	0,77%	3 1,16%
NC	2	1,26%	0,77%	2	2,00%	0,77%	4 1,54%
Parapsicología	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1 0,39%
Política	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2 0,77%
Sociedad		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1 0,39%
Sucesos		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1 0,39%

Interés humano	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2	0,77%
Antagonista	3	1,89%	1,16%	6	6,00%	2,32%	9	3,47%
General		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1	0,39%
NC	3	1,89%	1,16%	1	1,00%	0,39%	4	1,54%
Política		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1	0,39%
Sucesos		0,00%	0,00%	3	3,00%	1,16%	3	1,16%
De apoyo	22	13,84%	8,49%	23	23,00%	8,88%	45	17,37%
Cocina	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
Deportes	3	1,89%	1,16%		0,00%	0,00%	3	1,16%
Económica	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
Espectáculos	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
General	4	2,52%	1,54%	5	5,00%	1,93%	9	3,47%
Guerra		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1	0,39%
Internacional	1	0,63%	0,39%	5	5,00%	1,93%	6	2,32%
Investigación		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1	0,39%
Local	1	0,63%	0,39%	2	2,00%	0,77%	3	1,16%
Moda		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1	0,39%
NC	1	0,63%	0,39%	2	2,00%	0,77%	3	1,16%
Ovnis		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1	0,39%
Política	2	1,26%	0,77%	2	2,00%	0,77%	4	1,54%
Sucesos	3	1,89%	1,16%		0,00%	0,00%	3	1,16%
Interés humano	4	2,52%	1,54%	3	3,00%	1,16%	7	2,70%
Menor	94	59,12%	36,29%	41	41,00%	15,83%	135	52,12%
Cultura	3	1,89%	1,16%	1	1,00%	0,39%	4	1,54%
Deportes	4	2,52%	1,54%	1	1,00%	0,39%	5	1,93%
Económica	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2	0,77%
Espectáculos	1	0,63%	0,39%	2	2,00%	0,77%	3	1,16%
General	13	8,18%	5,02%	8	8,00%	3,09%	21	8,11%
Guerra	4	2,52%	1,54%	3	3,00%	1,16%	7	2,70%
Internacional	3	1,89%	1,16%	1	1,00%	0,39%	4	1,54%
Investigación	1	0,63%	0,39%	2	2,00%	0,77%	3	1,16%
Local	7	4,40%	2,70%	2	2,00%	0,77%	9	3,47%
Moda	1	0,63%	0,39%	7	7,00%	2,70%	8	3,09%
Musical		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1	0,39%
NC	39	24,53%	15,06%	6	6,00%	2,32%	45	17,3%
Necrológicas	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
Ovnis		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1	0,39%
Parapsicología	2	1,26%	0,77%		0,00%	0,00%	2	0,77%
Política	5	3,14%	1,93%	3	3,00%	1,16%	8	3,09%
Sociedad	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
Sucesos	4	2,52%	1,54%	1	1,00%	0,39%	5	1,93%
Interés humano	4	2,52%	1,54%	1	1,00%	0,39%	5	1,93%
Total general	159	100,00%	61,39%	100	100,00%	38,61%	259	100 %

Tabla VII-9. Hoja de datos sobre el tipo de información por tipología dramática

PERSONAJES QUE TRABAJAN A LAS ÓRDENES DE OTROS Y AUTONOMÍA CON RESPECTO A LOS MISMOS								
	Hombre			Mujer			Total	% sobre total
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Per- sona- jes	% sobre sexo	% sobre total		
NC	113	71,07%	43,63%	50	50,00%	19,31%	163	62,93%
No	9	5,66%	3,47%	4	4,00%	1,54%	13	5,02%
Sí	37	23,27%	14,29%	46	46,00%	17,76%	83	32,05%
Algo	2	1,26%	0,77%	2	2,00%	0,77%	4	1,54%
Bastante	13	8,18%	5,02%	12	12,00%	4,63%	25	9,65%
Mucho	8	5,03%	3,09%	8	8,00%	3,09%	16	6,18%

Nada		0,00%	0,00%	2	2,00%	0,77%	2	0,77%
NC	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2	0,77%
Poco	3	1,89%	1,16%	10	10,00%	3,86%	13	5,02%
Regular	5	3,14%	1,93%	8	8,00%	3,09%	13	5,02%
Totalm.	5	3,14%	1,93%	3	3,00%	1,16%	8	3,09%
Total general	159	100,00%	61,39%	100	100,00%	38,61%	259	100%
PERSONAJES QUE TIENEN A OTROS PROFESIONALES A SU CARGO Y TIPO DE FIGURA DE AUTORIDAD (POSITIVA O NEGATIVA) QUE REPRESENTAN								
		Hombre			Mujer			
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre total
NC	105	66,04%	40,54%	49	49,00%	18,92%	154	59,46%
No	28	17,61%	10,81%	31	31,00%	11,97%	59	22,78%
Si	26	16,35%	10,04%	20	20,00%	7,72%	46	17,76%
Algo negati- va	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
Bastante positiva	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
NC	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
Negativa	6	3,77%	2,32%	9	9,00%	3,47%	15	5,79%
Ni negativa ni positiva	6	3,77%	2,32%	5	5,00%	1,93%	11	4,25%
Positiva	11	6,92%	4,25%	6	6,00%	2,32%	17	6,56%
Total general	159	100,00%	61,39%	100	100,00%	38,61%	259	100%
PERSONAJES QUE CUENTAN CON UN MENTOR/REFERENTE PROFESIONAL CLARO								
		Hombre			Mujer			
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre total
NC	122	76,73%	47,10%	61	61,00%	23,55%	183	70,66%
No	26	16,35%	10,04%	23	23,00%	8,88%	49	18,92%
Si	11	6,92%	4,25%	16	16,00%	6,18%	27	10,42%
Es Hombre	11	6,92%	4,25%	14	14,00%	5,41%	25	9,65%
Es Mujer		0,00%	0,00%	2	2,00%	0,77%	2	0,77%
Total general	159	100,00%	61,39%	100	100,00%	38,61%	259	100%

Tabla VII-10. Hoja de datos sobre las relaciones jerárquicas del personaje

EL PERSONAJE SE PRESENTA COMO UNA FIGURA AISLADA, INDEPENDIENTE DE LA JERARQUÍA DE LA PRENSA								
	Hombre			Mujer				
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre total
NC o no aplicable	15	23,08%	12,10%	13	22,03%	10,48%	28	22,58%
No	16	24,62%	12,90%	16	27,12%	12,90%	32	25,81%
Sí	34	52,31%	27,42%	30	50,85%	24,19%	64	51,61%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%
EL PERSONAJE SE MUESTRA ABURRIDO ANTE EL TRABAJO COTIDIANO								
	Hombre			Mujer				
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre total
NC o no aplicable	18	27,69%	14,52%	14	23,73%	11,29%	32	25,81%
No	30	46,15%	24,19%	38	64,41%	30,65%	68	54,84%
Sí	17	26,15%	13,71%	7	11,86%	5,65%	24	19,35%

Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%
EL PERSONAJE MUESTRA UNA INDIFERENCIA CÍNICA ANTE LOS TEMAS TRATADOS O LOS REPORTAJES POR HACER								
	Hombre			Mujer				
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre total
NC o no aplicable	13	20,00%	10,48%	12	20,34%	9,68%	25	20,16%
No	33	50,77%	26,61%	37	62,71%	29,84%	70	56,45%
Sí	19	29,23%	15,32%	10	16,95%	8,06%	29	23,39%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%

Tabla VII-11. Hoja de datos sobre los rasgos estereotipados en la representación profesional del personaje

ATREZZO	Hombre			Mujer			Total	
Elementos	Aparici	% sobre sexo	% sobre total	Aparic	% sobre sexo	% sobre total	Aparic	% sobre total
Teléfono fijo	122	16,49%	10,19%	77	16,85%	6,43%	199	16,62%
Protagonista	56	7,57%	4,68%	28	6,13%	2,34%	84	7,02%
Coprotagonista	28	3,78%	2,34%	15	3,28%	1,25%	43	3,59%
Antagonista	1	0,14%	0,08%	6	1,31%	0,50%	7	0,58%
De apoyo	7	0,95%	0,58%	15	3,28%	1,25%	22	1,84%
Funcional	0	0,00%	0,00%	0	0,00%	0,00%	0	0,00%
Menor	30	4,05%	2,51%	13	2,84%	1,09%	43	3,59%
Micrófono de mano	51	6,89%	4,26%	85	18,60%	7,10%	136	11,36%
Protagonista	11	1,49%	0,92%	22	4,81%	1,84%	33	2,76%
Coprotagonista	12	1,62%	1,00%	32	7,00%	2,67%	44	3,68%
Antagonista		0,00%	0,00%	7	1,53%	0,58%	7	0,58%
De apoyo	21	2,84%	1,75%	18	3,94%	1,50%	39	3,26%
Menor	7	0,95%	0,58%	6	1,31%	0,50%	13	1,09%
Gafas	94	12,70%	7,85%	13	2,84%	1,09%	107	8,94%
Protagonista	61	8,24%	5,10%	9	1,97%	0,75%	70	5,85%
Coprotagonista	13	1,76%	1,09%		0,00%	0,00%	13	1,09%
De apoyo	9	1,22%	0,75%	1	0,22%	0,08%	10	0,84%
Menor	11	1,49%	0,92%	3	0,66%	0,25%	14	1,17%
Bloc de notas	47	6,35%	3,93%	52	11,38%	4,34%	99	8,27%
Protagonista	28	3,78%	2,34%	14	3,06%	1,17%	42	3,51%
Coprotagonista	5	0,68%	0,42%	9	1,97%	0,75%	14	1,17%
Antagonista		0,00%	0,00%	5	1,09%	0,42%	5	0,42%
De apoyo	7	0,95%	0,58%	5	1,09%	0,42%	12	1,00%
Menor	7	0,95%	0,58%	19	4,16%	1,59%	26	2,17%
Cámara de vídeo	70	9,46%	5,85%	12	2,63%	1,00%	82	6,85%
Protagonista	11	1,49%	0,92%	4	0,88%	0,33%	15	1,25%
Coprotagonista	22	2,97%	1,84%	1	0,22%	0,08%	23	1,92%
Antagonista		0,00%	0,00%	2	0,44%	0,17%	2	0,17%
De apoyo	5	0,68%	0,42%	4	0,88%	0,33%	9	0,75%
Funcional	3	0,41%	0,25%		0,00%	0,00%	3	0,25%
Menor	29	3,92%	2,42%	1	0,22%	0,08%	30	2,51%
Cámara de fotos	42	5,68%	3,51%	30	6,56%	2,51%	72	6,02%
Protagonista	14	1,89%	1,17%	1	0,22%	0,08%	15	1,25%
Coprotagonista	5	0,68%	0,42%	2	0,44%	0,17%	7	0,58%
De apoyo	3	0,41%	0,25%	17	3,72%	1,42%	20	1,67%
Menor	20	2,70%	1,67%	10	2,19%	0,84%	30	2,51%
Teléfono móvil	35	4,73%	2,92%	23	5,03%	1,92%	58	4,85%
Protagonista	11	1,49%	0,92%	11	2,41%	0,92%	22	1,84%
Coprotagonista	14	1,89%	1,17%	5	1,09%	0,42%	19	1,59%

Antagonista		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
De apoyo	5	0,68%	0,42%	5	1,09%	0,42%	10	0,84%
Menor	5	0,68%	0,42%	1	0,22%	0,08%	6	0,50%
Revista/Periódico	35	4,73%	2,92%	19	4,16%	1,59%	54	4,51%
Protagonista	15	2,03%	1,25%	8	1,75%	0,67%	23	1,92%
Coprotagonista	5	0,68%	0,42%	1	0,22%	0,08%	6	0,50%
De apoyo	9	1,22%	0,75%	10	2,19%	0,84%	19	1,59%
Menor	6	0,81%	0,50%		0,00%	0,00%	6	0,50%
Grabadora	26	3,51%	2,17%	17	3,72%	1,42%	43	3,59%
Protagonista	14	1,89%	1,17%	5	1,09%	0,42%	19	1,59%
Coprotagonista	3	0,41%	0,25%	3	0,66%	0,25%	6	0,50%
De apoyo	7	0,95%	0,58%	8	1,75%	0,67%	15	1,25%
Menor	2	0,27%	0,17%	1	0,22%	0,08%	3	0,25%
Máquina de escribir	35	4,73%	2,92%	3	0,66%	0,25%	38	3,17%
Protagonista	17	2,30%	1,42%	1	0,22%	0,08%	18	1,50%
Coprotagonista	2	0,27%	0,17%	1	0,22%	0,08%	3	0,25%
De apoyo	5	0,68%	0,42%	1	0,22%	0,08%	6	0,50%
Menor	11	1,49%	0,92%		0,00%	0,00%	11	0,92%
Ordenador de sobremesa	20	2,70%	1,67%	17	3,72%	1,42%	37	3,09%
Protagonista	11	1,49%	0,92%	9	1,97%	0,75%	20	1,67%
Coprotagonista	4	0,54%	0,33%	5	1,09%	0,42%	9	0,75%
De apoyo	2	0,27%	0,17%	2	0,44%	0,17%	4	0,33%
Menor	3	0,41%	0,25%	1	0,22%	0,08%	4	0,33%
Cascos	31	4,19%	2,59%	5	1,09%	0,42%	36	3,01%
Protagonista	17	2,30%	1,42%		0,00%	0,00%	17	1,42%
Coprotagonista	7	0,95%	0,58%		0,00%	0,00%	7	0,58%
De apoyo	6	0,81%	0,50%	5	1,09%	0,42%	11	0,92%
Menor	1	0,14%	0,08%		0,00%	0,00%	1	0,08%
Acreditación	10	1,35%	0,84%	24	5,25%	2,01%	34	2,84%
Protagonista		0,00%	0,00%	7	1,53%	0,58%	7	0,58%
Coprotagonista	7	0,95%	0,58%	2	0,44%	0,17%	9	0,75%
Antagonista		0,00%	0,00%	3	0,66%	0,25%	3	0,25%
De apoyo		0,00%	0,00%	6	1,31%	0,50%	6	0,50%
Menor	3	0,41%	0,25%	6	1,31%	0,50%	9	0,75%
Sombrero	22	2,97%	1,84%	8	1,75%	0,67%	30	2,51%
Protagonista	21	2,84%	1,75%		0,00%	0,00%	21	1,75%
Menor	1	0,14%	0,08%	8	1,75%	0,67%	9	0,75%
Televisión	19	2,57%	1,59%	9	1,97%	0,75%	28	2,34%
Protagonista	7	0,95%	0,58%	7	1,53%	0,58%	14	1,17%
Coprotagonista	3	0,41%	0,25%		0,00%	0,00%	3	0,25%
De apoyo	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Menor	7	0,95%	0,58%	2	0,44%	0,17%	9	0,75%
Micrófono	18	2,43%	1,50%	7	1,53%	0,58%	25	2,09%
Protagonista	17	2,30%	1,42%		0,00%	0,00%	17	1,42%
De apoyo		0,00%	0,00%	5	1,09%	0,42%	5	0,42%
Menor	1	0,14%	0,08%	2	0,44%	0,17%	3	0,25%
Vídeo	8	1,08%	0,67%	10	2,19%	0,84%	18	1,50%
Protagonista		0,00%	0,00%	8	1,75%	0,67%	8	0,67%
Coprotagonista	5	0,68%	0,42%	1	0,22%	0,08%	6	0,50%
De apoyo	1	0,14%	0,08%	1	0,22%	0,08%	2	0,17%
Menor	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Portátil	6	0,81%	0,50%	7	1,53%	0,58%	13	1,09%
Protagonista	1	0,14%	0,08%	3	0,66%	0,25%	4	0,33%
Coprotagonista	2	0,27%	0,17%	1	0,22%	0,08%	3	0,25%
De apoyo		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
Menor	3	0,41%	0,25%	2	0,44%	0,17%	5	0,42%
Chaleco	2	0,27%	0,17%	9	1,97%	0,75%	11	0,92%
Menor	2	0,27%	0,17%	9	1,97%	0,75%	11	0,92%
Edición de vídeo	5	0,68%	0,42%	5	1,09%	0,42%	10	0,84%

analógica								
Protagonista		0,00%	0,00%	3	0,66%	0,25%	3	0,25%
Coprotagonista	1	0,14%	0,08%		0,00%	0,00%	1	0,08%
Antagonista		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
De apoyo		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
Menor	4	0,54%	0,33%		0,00%	0,00%	4	0,33%
Visera	4	0,54%	0,33%	3	0,66%	0,25%	7	0,58%
Menor	4	0,54%	0,33%	3	0,66%	0,25%	7	0,58%
Contestador au- tomático	4	0,54%	0,33%	3	0,66%	0,25%	7	0,58%
Protagonista	2	0,27%	0,17%	1	0,22%	0,08%	3	0,25%
Coprotagonista	2	0,27%	0,17%	1	0,22%	0,08%	3	0,25%
De apoyo		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
Tirantes	7	0,95%	0,58%		0,00%	0,00%	7	0,58%
Protagonista	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
De apoyo	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Menor	3	0,41%	0,25%		0,00%	0,00%	3	0,25%
Cintas de vídeo	3	0,41%	0,25%	2	0,44%	0,17%	5	0,42%
Coprotagonista	3	0,41%	0,25%		0,00%	0,00%	3	0,25%
De apoyo		0,00%	0,00%	2	0,44%	0,17%	2	0,17%
Busca	3	0,41%	0,25%	2	0,44%	0,17%	5	0,42%
Protagonista	2	0,27%	0,17%	2	0,44%	0,17%	4	0,33%
Coprotagonista	1	0,14%	0,08%		0,00%	0,00%	1	0,08%
Portadocumentos		0,00%	0,00%	5	1,09%	0,42%	5	0,42%
Protagonista		0,00%	0,00%	4	0,88%	0,33%	4	0,33%
Menor		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
Radio	3	0,41%	0,25%	2	0,44%	0,17%	5	0,42%
Protagonista	2	0,27%	0,17%	1	0,22%	0,08%	3	0,25%
De apoyo		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
Menor	1	0,14%	0,08%		0,00%	0,00%	1	0,08%
Pinganylo	4	0,54%	0,33%		0,00%	0,00%	4	0,33%
Protagonista	4	0,54%	0,33%		0,00%	0,00%	4	0,33%
Micro de corbata	3	0,41%	0,25%		0,00%	0,00%	3	0,25%
Protagonista	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Menor	1	0,14%	0,08%		0,00%	0,00%	1	0,08%
Fax	2	0,27%	0,17%	1	0,22%	0,08%	3	0,25%
Protagonista	1	0,14%	0,08%		0,00%	0,00%	1	0,08%
Coprotagonista	1	0,14%	0,08%	1	0,22%	0,08%	2	0,17%
Máquina de escri- bir eléctrica		0,00%	0,00%	3	0,66%	0,25%	3	0,25%
Protagonista		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
De apoyo		0,00%	0,00%	2	0,44%	0,17%	2	0,17%
Avid	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Protagonista	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Diapositivas	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Menor	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Lupa de contactos	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Menor	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Lápiz	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Menor	2	0,27%	0,17%		0,00%	0,00%	2	0,17%
Gafas de sol		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
Coprotagonista		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
Cinturón de bater- ías		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
Menor		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
Trípode		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
De apoyo		0,00%	0,00%	1	0,22%	0,08%	1	0,08%
Auriculares	1	0,14%	0,08%		0,00%	0,00%	1	0,08%
Menor	1	0,14%	0,08%		0,00%	0,00%	1	0,08%
Total general	740	100,00%	61,82%	457	100,00%	38,18%	1197	100,00%

Tabla VII-12. Hoja de datos sobre los elementos de atrezzo por tipología dramática

EN SU TRABAJO EL PERSONAJE ES								
	Hombre			Mujer			Perso.	Total%
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
NC	18	27,69%	14,52%	15	25,42%	12,10%	33	26,61%
Incompetente		0,00%	0,00%	4	6,78%	3,23%	4	3,23%
Regular	2	3,08%	1,61%	3	5,08%	2,42%	5	4,03%
Normal	4	6,15%	3,23%	4	6,78%	3,23%	8	6,45%
Bueno	20	30,77%	16,13%	16	27,12%	12,90%	36	29,03%
Muy bueno	19	29,23%	15,32%	16	27,12%	12,90%	35	28,23%
El mejor	2	3,08%	1,61%	1	1,69%	0,81%	3	2,42%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%
	Hombre			Mujer			Total Person	Total %
Rótulos de fila	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
NC	32	49,23%	25,81%	23	38,98%	18,55%	55	44,35%
Incompetente	1	1,54%	0,81%	3	5,08%	2,42%	4	3,23%
Regular	2	3,08%	1,61%	4	6,78%	3,23%	6	4,84%
Normal	7	10,77%	5,65%	3	5,08%	2,42%	10	8,06%
Bueno	4	6,15%	3,23%	7	11,86%	5,65%	11	8,87%
Muy bueno	15	23,08%	12,10%	17	28,81%	13,71%	32	25,81%
El mejor	4	6,15%	3,23%	2	3,39%	1,61%	6	4,84%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%
	Hombre			Mujer			Total Person	Total %
Rótulos de fila	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
NC	4	6,15%	3,23%	1	1,69%	0,81%	5	4,03%
Nunca	42	64,62%	33,87%	32	54,24%	25,81%	74	59,68%
Una vez, excep- cionalmente	5	7,69%	4,03%	3	5,08%	2,42%	8	6,45%
A menudo		0,00%	0,00%	4	6,78%	3,23%	4	3,23%
Alguna vez	12	18,46%	9,68%	12	20,34%	9,68%	24	19,35%
Bastantes veces	2	3,08%	1,61%	4	6,78%	3,23%	6	4,84%
De forma sis- temática		0,00%	0,00%	3	5,08%	2,42%	3	2,42%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%

Tabla VII-13. Cualificación profesional del personaje

IMPORTANCIA PARA EL PERSONAJE DE LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD								
	Hombre			Mujer			Tot	% sobre total
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
NC	6	9,23%	4,84%	10	16,95%	8,06%	16	12,90%
Poco importante	3	4,62%	2,42%		0,00%	0,00%	3	2,42%
Importante	6	9,23%	4,84%	1	1,69%	0,81%	7	5,65%
Muy importante	2	3,08%	1,61%	4	6,78%	3,23%	6	4,84%
Lo más importante	4	6,15%	3,23%	1	1,69%	0,81%	5	4,03%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
NC	4	6,15%	3,23%	3	5,08%	2,42%	7	5,65%
Nada importante	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Poco importante	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
Importante		0,00%	0,00%	6	10,17%	4,84%	6	4,84%

Muy importante	10	15,38%	8,06%	3	5,08%	2,42%	13	10,48%
Lo más importante	2	3,08%	1,61%	2	3,39%	1,61%	4	3,23%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
NC		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Nada importante	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
Poco importante	1	1,54%	0,81%	1	1,69%	0,81%	2	1,61%
Algo importante		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Importante		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,61%	2	1,61%
Muy importante		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
NC	9	13,85%	7,26%	6	10,17%	4,84%	15	12,10%
Nada importante	2	3,08%	1,61%	2	3,39%	1,61%	4	3,23%
Poco importante	3	4,62%	2,42%	3	5,08%	2,42%	6	4,84%
Algo importante	1	1,54%	0,81%	1	1,69%	0,81%	2	1,61%
Importante	4	6,15%	3,23%	5	8,47%	4,03%	9	7,26%
Muy importante	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,0%

EL ÉXITO PROFESIONAL								
	Hombre			Mujer			Tot	% sobre total
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
NC	5	7,69%	4,03%	6	10,17%	4,84%	11	8,87%
Nada importante	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Poco importante	2	3,08%	1,61%	2	3,39%	1,61%	4	3,23%
Importante	6	9,23%	4,84%	1	1,69%	0,81%	7	5,65%
Lo más importante	1	1,54%	0,81%	5	8,47%	4,03%	6	4,84%
Muy importante	6	9,23%	4,84%	2	3,39%	1,61%	8	6,45%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
NC	3	4,62%	2,42%	3	5,08%	2,42%	6	4,84%
Nada importante	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Poco importante	6	9,23%	4,84%		0,00%	0,00%	6	4,84%
Algo importante	3	4,62%	2,42%		0,00%	0,00%	3	2,42%
Importante	2	3,08%	1,61%	3	5,08%	2,42%	5	4,03%
Lo más importante	1	1,54%	0,81%	4	6,78%	3,23%	5	4,03%
Muy importante	3	4,62%	2,42%	4	6,78%	3,23%	7	5,65%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
NC		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Poco importante	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Lo más importante	1	1,54%	0,81%	3	5,08%	2,42%	4	3,23%
Muy importante	1	1,54%	0,81%	2	3,39%	1,61%	3	2,42%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
NC	6	9,23%	4,84%	5	8,47%	4,03%	11	8,87%
Poco importante	2	3,08%	1,61%	2	3,39%	1,61%	4	3,23%
Algo importante	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Importante	2	3,08%	1,61%	5	8,47%	4,03%	7	5,65%
Lo más importante	4	6,15%	3,23%	5	8,47%	4,03%	9	7,26%
Muy importante	7	10,77%	5,65%	6	10,17%	4,84%	13	10,48%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,0%

CONSEGUIR LA NOTICIA								
	Hombre			Mujer			Tot	% sobre total
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
NC	8	12,31%	6,45%	8	13,56%	6,45%	16	12,90%
Nada importante	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Poco importante	3	4,62%	2,42%	2	3,39%	1,61%	5	4,03%
Importante	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%

Lo más importante	3	4,62%	2,42%	2	3,39%	1,61%	5	4,03%
Muy importante	5	7,69%	4,03%	4	6,78%	3,23%	9	7,26%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
NC	3	4,62%	2,42%	3	5,08%	2,42%	6	4,84%
Nada importante	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Poco importante	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
Algo importante	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
Importante	2	3,08%	1,61%	2	3,39%	1,61%	4	3,23%
Lo más importante	2	3,08%	1,61%	4	6,78%	3,23%	6	4,84%
Muy importante	7	10,77%	5,65%	5	8,47%	4,03%	12	9,68%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
NC	2	3,08%	1,61%	1	1,69%	0,81%	3	2,42%
Nada importante	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Importante		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,61%	2	1,61%
Lo más importante		0,00%	0,00%	3	5,08%	2,42%	3	2,42%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
NC	7	10,77%	5,65%	5	8,47%	4,03%	12	9,68%
Poco importante	1	1,54%	0,81%	1	1,69%	0,81%	2	1,61%
Algo importante		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Importante	3	4,62%	2,42%	2	3,39%	1,61%	5	4,03%
Lo más importante	1	1,54%	0,81%	7	11,86%	5,65%	8	6,45%
Muy importante	10	15,38%	8,06%	7	11,86%	5,65%	17	13,71%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,0%

Tabla VII-14. Hoja de datos sobre las prioridades profesionales del personaje

MANIPULACIÓN								
	Hombre			Mujer			Total	% sobre total
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
NC	6	9,23%	4,84%	9	15,25%	7,26%	15	12,10%
No	8	12,31%	6,45%	7	11,86%	5,65%	15	12,10%
Sí	7	10,77%	5,65%		0,00%	0,00%	7	5,65%
Conscientemente	6	9,23%	4,84%		0,00%	0,00%	6	4,84%
Lo hace por ra- zones justifi- cables	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Lo hace por ra- zones persona- les	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
Para conseguir que la infor- mación sea más interesan- te	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
Por dinero	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Inconscientemente	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Lo engañaron	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
NC	10	15,38%	8,06%	5	8,47%	4,03%	15	12,10%
No	7	10,77%	5,65%	5	8,47%	4,03%	12	9,68%
Sí	2	3,08%	1,61%	4	6,78%	3,23%	6	4,84%
Conscientemente		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,61%	2	1,61%
Lo hace por ra- zones justifi- cables		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,61%	2	1,61%
Inconscientemente	2	3,08%	1,61%	2	3,39%	1,61%	4	3,23%
Lo engañaron	1	1,54%	0,81%	2	3,39%	1,61%	3	2,42%

No comprobó sus fuentes	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
No		0,00%	0,00%	3	5,08%	2,42%	3	2,42%
Sí	3	4,62%	2,42%	1	1,69%	0,81%	4	3,23%
Conscientemente	3	4,62%	2,42%	1	1,69%	0,81%	4	3,23%
Intereses económicos del medio	1	1,54%	0,81%	1	1,69%	0,81%	2	1,61%
Lo hace por razones personales	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
NC	11	16,92%	8,87%	12	20,34%	9,68%	23	18,55%
No	7	10,77%	5,65%	7	11,86%	5,65%	14	11,29%
Sí	4	6,15%	3,23%	4	6,78%	3,23%	8	6,45%
Conscientemente	4	6,15%	3,23%	4	6,78%	3,23%	8	6,45%
Lo hace por razones justificables		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Lo hace por razones personales	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Para conseguir que la información sea más interesante	3	4,62%	2,42%	3	5,08%	2,42%	6	4,84%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,0%

Tabla VII-15. Hoja de datos sobre los casos en los que el periodista manipula o no la información y razones para lo primero

EL PERSONAJE COQUETEA PARA CONSEGUIR LA INFORMACIÓN								
	Hombre			Mujer			Total Pers.	Total % sobre total
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
NC	3	4,62%	2,42%	3	5,08%	2,42%	6	4,84%
Nunca	17	26,15%	13,71%	8	13,56%	6,45%	25	20,16%
Excepcionalmente		0,00%	0,00%	3	5,08%	2,42%	3	2,42%
Si es necesario, no tiene reparos	1	1,54%	0,81%	2	3,39%	1,61%	3	2,42%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
NC	4	6,15%	3,23%	5	8,47%	4,03%	9	7,26%
Nunca	13	20,00%	10,48%	6	10,17%	4,84%	19	15,32%
Excepcionalmente		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
De manera habitual		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Si es necesario, no tiene reparos	2	3,08%	1,61%	1	1,69%	0,81%	3	2,42%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
NC	3	4,62%	2,42%		0,00%	0,00%	3	2,42%
Nunca		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Excepcionalmente		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
De manera habitual		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Si es necesario, no tiene reparos		0,00%	0,00%	3	5,08%	2,42%	3	2,42%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
Alguna vez		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,61%	2	1,61%

NC	6	9,23%	4,84%	7	11,86%	5,65%	13	10,48%
Nunca	15	23,08%	12,10%	7	11,86%	5,65%	22	17,74%
Excepcionalmente		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
De manera habitual		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,61%	2	1,61%
Si es necesario, no tiene reparos	1	1,54%	0,81%	4	6,78%	3,23%	5	4,03%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%

Tabla VII-16. Hoja de datos sobre los casos en los que el personaje coquetea y/o utiliza su atractivo físico para conseguir una información

EL PERSONAJE CONFIRMA LA INFORMACIÓN ANTES DE PUBLICARLA								
	Hombre			Mujer			Total Pers.	Total % sobre total
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
NC	14	21,54%	11,29%	13	22,03%	10,48%	27	21,77%
No	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Sí	6	9,23%	4,84%	3	5,08%	2,42%	9	7,26%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
NC	12	18,46%	9,68%	8	13,56%	6,45%	20	16,13%
No	2	3,08%	1,61%	2	3,39%	1,61%	4	3,23%
Sí	5	7,69%	4,03%	4	6,78%	3,23%	9	7,26%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
NC	2	3,08%	1,61%	2	3,39%	1,61%	4	3,23%
No	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Sí		0,00%	0,00%	4	6,78%	3,23%	4	3,23%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
NC	18	27,69%	14,52%	18	30,51%	14,52%	36	29,03%
No	1	1,54%	0,81%	1	1,69%	0,81%	2	1,61%
Sí	3	4,62%	2,42%	4	6,78%	3,23%	7	5,65%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%

Tabla VII-17. Hoja de datos en la que se muestran los casos en los que el personaje confirma o no la información antes de publicarla

IMPARCIALIDAD ANTE LA INFORMACIÓN CON LA QUE TRABAJA								
	Hombre			Mujer			Total Pers.	Total % sobre total
	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total	Perso- najes	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
NC	5	7,69%	4,03%	4	6,78%	3,23%	9	7,26%
El personaje actúa como un observador imparcial	5	7,69%	4,03%	3	5,08%	2,42%	8	6,45%
El personaje empieza siendo imparcial pero termina implicándose	8	12,31%	6,45%	6	10,17%	4,84%	14	11,29%
El personaje toma partido desde el primer momento	3	4,62%	2,42%	3	5,08%	2,42%	6	4,84%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%

NC	3	4,62%	2,42%	1	1,69%	0,81%	4	3,23%
El personaje actúa como un observador imparcial	8	12,31%	6,45%	6	10,17%	4,84%	14	11,29%
El personaje empieza siendo imparcial pero termina implicándose	4	6,15%	3,23%	4	6,78%	3,23%	8	6,45%
El personaje toma partido desde el primer momento	4	6,15%	3,23%	3	5,08%	2,42%	7	5,65%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
NC	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
El personaje actúa como un observador imparcial		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,61%	2	1,61%
El personaje toma partido desde el primer momento	2	3,08%	1,61%	4	6,78%	3,23%	6	4,84%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
NC	4	6,15%	3,23%	5	8,47%	4,03%	9	7,26%
El personaje actúa como un observador imparcial	5	7,69%	4,03%	6	10,17%	4,84%	11	8,87%
El personaje empieza siendo imparcial pero termina implicándose	7	10,77%	5,65%	5	8,47%	4,03%	12	9,68%
El personaje toma partido desde el primer momento	6	9,23%	4,84%	7	11,86%	5,65%	13	10,48%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%

TablTabla VII-18. Hojas de datos sobre la relación de imparcialidad/toma de partido del personaje con respecto a la información con que trabaja

HOMBRES Y MUJERES PERIODISTAS EN EL CINE ESPAÑOL							
	Hombre			Mujer			Tot. %
	Pers.	% sobre sexo	% sobre total	Pers.	% sobre sexo	% sobre total	
Antagonista		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1 1,85%
Comedia		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1 1,85%
Negativa		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1 1,85%
Televisión		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1 1,85%
Presentador-a/Locutora		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1 1,85%
Coprotagonista	5	13,16%	9,26%		0,00%	0,00%	5 9,26%
Comedia	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1 1,85%
Negativa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1 1,85%
Prensa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1 1,85%
Fotógrafo-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1 1,85%
Drama	3	7,89%	5,56%		0,00%	0,00%	3 5,56%
Positiva	3	7,89%	5,56%		0,00%	0,00%	3 5,56%
Prensa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1 1,85%
Responsable intermedio	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1 1,85%
Televisión	2	5,26%	3,70%		0,00%	0,00%	2 3,70%
Enviado especial	2	5,26%	3,70%		0,00%	0,00%	2 3,70%
Terror	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1 1,85%
Positiva	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1 1,85%

Revista especial- zada	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Reportera-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
De apoyo	3	7,89%	5,56%	3	18,75%	5,56%	6	11,11%
Comedia	3	7,89%	5,56%	1	6,25%	1,85%	4	7,41%
Negativa	3	7,89%	5,56%	1	6,25%	1,85%	4	7,41%
Radio	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Reportera-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Televisión	2	5,26%	3,70%	1	6,25%	1,85%	3	5,56%
Presentador- a/Locutora	2	5,26%	3,70%		0,00%	0,00%	2	3,70%
Reportera-o		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Intriga		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Negativa		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Prensa		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Reportera-o		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Thriller		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Negativa		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Radio		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Presentador- a/Locutora		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Funcional	15	39,47%	27,78%	5	31,25%	9,26%	20	37,04%
Comedia	6	15,79%	11,11%	1	6,25%	1,85%	7	12,96%
Negativa	3	7,89%	5,56%	1	6,25%	1,85%	4	7,41%
Prensa	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Fotógrafa-o	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Televisión	2	5,26%	3,70%		0,00%	0,00%	2	3,70%
Jefe	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Reportera-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Neutra	3	7,89%	5,56%		0,00%	0,00%	3	5,56%
Prensa	3	7,89%	5,56%		0,00%	0,00%	3	5,56%
Fotógrafa-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Jefe	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Reportera-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Drama	2	5,26%	3,70%	1	6,25%	1,85%	3	5,56%
NC	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Televisión	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Responsable intermedio	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Negativa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Televisión	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Jefe	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Neutra		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Televisión		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Operador-a de cámara		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Intriga	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Neutra	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Prensa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Jefe	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Melodrama	2	5,26%	3,70%	1	6,25%	1,85%	3	5,56%
Neutra	2	5,26%	3,70%	1	6,25%	1,85%	3	5,56%
Televisión	2	5,26%	3,70%	1	6,25%	1,85%	3	5,56%
Presentador- a/Locutora	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Responsable intermedio	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Terror	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Positiva	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Radio	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Jefe	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Thriller	3	7,89%	5,56%	2	12,50%	3,70%	5	9,26%
NC	3	7,89%	5,56%	2	12,50%	3,70%	5	9,26%
Prensa	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Fotógrafa-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Jefe		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Radio	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Técnico	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%

Televisión	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Presentador-a/Locutora		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Reportera-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Menor	13	34,21%	24,07%	2	12,50%	3,70%	15	27,78%
Comedia	6	15,79%	11,11%		0,00%	0,00%	6	11,11%
Negativa	5	13,16%	9,26%		0,00%	0,00%	5	9,26%
Prensa	4	10,53%	7,41%		0,00%	0,00%	4	7,41%
Fotógrafa-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Jefe	3	7,89%	5,56%		0,00%	0,00%	3	5,56%
Televisión	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Jefe	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Neutra	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Televisión	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Operador-a de cámara	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Drama	2	5,26%	3,70%	1	6,25%	1,85%	3	5,56%
Negativa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Televisión	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Enviado especial	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Positiva	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Free-lance	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Fotógrafa-o	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Intriga	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Negativa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Prensa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Fotógrafa-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Melodrama	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Negativa	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Televisión	1	2,63%	1,85%	1	6,25%	1,85%	2	3,70%
Jefe	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Presentador-a/Locutora		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Terror	2	5,26%	3,70%		0,00%	0,00%	2	3,70%
Negativa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Revista especializada	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Jefe	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Neutra	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Revista especializada	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Reportera-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Thriller	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Negativa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Prensa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Reportera-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Protagonista	2	5,26%	3,70%	5	31,25%	9,26%	7	12,96%
Comedia	1	2,63%	1,85%	2	12,50%	3,70%	3	5,56%
Negativa	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Agencia	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Fotógrafa-o	1	2,63%	1,85%		0,00%	0,00%	1	1,85%
Positiva		0,00%	0,00%	2	12,50%	3,70%	2	3,70%
Prensa	0,00%	0,00%	0,00%	2	12,50%	3,70%	2	3,70%
Jefe		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Reportera-o		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Drama	0,00%	0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Negativa al principio, luego positiva		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Televisión	0,00%	0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Enviado especial		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Melodrama	0,00%	0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Negativa		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Televisión	0,00%	0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Presentador-a/Locutora		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%
Terror		0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%

Positiva	0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%	
Radio	0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%	
Presentador-a/Locutora	0,00%	0,00%	1	6,25%	1,85%	1	1,85%	
Thriller	1	2,63%	1,85%	0,00%	0,00%	1	1,85%	
Positiva	1	2,63%	1,85%	0,00%	0,00%	1	1,85%	
Prensa	1	2,63%	1,85%	0,00%	0,00%	1	1,85%	
Reportera-o	1	2,63%	1,85%	0,00%	0,00%	1	1,85%	
Total general	38	100,00%	70,37%	16	100,00%	29,63%	54	100,00%

Tabla VII-19. Hoja de datos de los periodistas en el cine español (tipología dramática, género, valoración, medio y cargo)

Anexo VIII. Hojas de datos cuantitativos para el análisis de los elementos narrativos y profesionales

PROMEDIO DE ATRACTIVO FÍSICO POR GRUPOS DE EDAD			
	Hombre	Mujer	Total general
Protagonista	6,35	7,56	6,89
Menos de 30	7,50	7,56	7,55
30 a 39	6,60	8,20	7,40
40 a 49	5,88	6,00	5,90
50 a 59	6,75		6,75
Más de 60	5,00		5,00
Coprotagonista	7,44	7,79	7,59
Menos de 30	7,00	7,17	7,11
30 a 39	7,38	8,33	7,79
40 a 49	7,60	8,00	7,71
50 a 59	8,00		8,00
Antagonista	5,00	7,50	6,67
30 a 39		8,25	8,25
40 a 49		6,00	6,00
50 a 59	4,50		4,50
Más de 60	6,00		6,00
De apoyo	6,09	7,39	6,76
Menos de 30	8,00	8,00	8,00
30 a 39	6,42	7,33	6,88
40 a 49	5,40	6,00	5,63
50 a 59	4,67		4,67
Funcional	5,31	6,25	5,63
Menos de 30		6,67	6,67
30 a 39	6,00	6,25	6,14
40 a 49	5,00	5,00	5,00
50 a 59	5,33		5,33
Más de 60	5,00		5,00
Menor	5,11	5,98	5,37
Menos de 30	6,25	7,00	6,79
30 a 39	5,59	6,30	5,81
40 a 49	4,94	5,53	5,13
50 a 59	4,86	5,25	4,92
Más de 60	4,80	4,00	4,71
Total general	5,64	6,85	6,10

Tabla VIII-1. Promedio de atractivo físico de los personajes por grupos de edad

PERIODISTAS POR GRUPOS DE EDAD				
	Hombre	Mujer	Tot. Pers	Total % sobre

								sexo
	Pers.	% sobre sexo	% sobre total	Pers.	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	7,24%	4,73%	16	10,39%	3,60%	37	8,33%
Menos de 30	2	0,69%	0,45%	9	5,84%	2,03%	11	2,48%
30 a 39	5	1,72%	1,13%	5	3,25%	1,13%	10	2,25%
40 a 49	8	2,76%	1,80%	2	1,30%	0,45%	10	2,25%
50 a 59	4	1,38%	0,90%		0,00%	0,00%	4	0,90%
Más de 60	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
NC	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
Coprotagonista	19	6,55%	4,28%	14	9,09%	3,15%	33	7,43%
Menos de 30	3	1,03%	0,68%	6	3,90%	1,35%	9	2,03%
30 a 39	8	2,76%	1,80%	6	3,90%	1,35%	14	3,15%
40 a 49	5	1,72%	1,13%	2	1,30%	0,45%	7	1,58%
50 a 59	2	0,69%	0,45%		0,00%	0,00%	2	0,45%
NC	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
Antagonista	3	1,03%	0,68%	6	3,90%	1,35%	9	2,03%
30 a 39		0,00%	0,00%	4	2,60%	0,90%	4	0,90%
40 a 49		0,00%	0,00%	2	1,30%	0,45%	2	0,45%
50 a 59	2	0,69%	0,45%		0,00%	0,00%	2	0,45%
Más de 60	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
De apoyo	22	7,59%	4,95%	23	14,94%	5,18%	45	10,14%
Menos de 30	2	0,69%	0,45%	8	5,19%	1,80%	10	2,25%
30 a 39	12	4,14%	2,70%	12	7,79%	2,70%	24	5,41%
40 a 49	5	1,72%	1,13%	3	1,95%	0,68%	8	1,80%
50 a 59	3	1,03%	0,68%		0,00%	0,00%	3	0,68%
Funcional	131	45,17%	29,50%	54	35,06%	12,16%	185	41,67%
Menos de 30		0,00%	0,00%	3	1,95%	0,68%	3	0,68%
30 a 39	4	1,38%	0,90%	4	2,60%	0,90%	8	1,80%
40 a 49	6	2,07%	1,35%	1	0,65%	0,23%	7	1,58%
50 a 59	6	2,07%	1,35%		0,00%	0,00%	6	1,35%
Más de 60	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
NC	114	39,31%	25,68%	46	29,87%	10,36%	160	36,04%
Menor	94	32,41%	21,17%	41	26,62%	9,23%	135	30,41%
Menos de 30	4	1,38%	0,90%	10	6,49%	2,25%	14	3,15%
30 a 39	22	7,59%	4,95%	10	6,49%	2,25%	32	7,21%
40 a 49	31	10,69%	6,98%	15	9,74%	3,38%	46	10,36%
50 a 59	22	7,59%	4,95%	4	2,60%	0,90%	26	5,86%
Más de 60	15	5,17%	3,38%	2	1,30%	0,45%	17	3,83%
Total general	290	100,0%	65,32%	154	100,0%	34,68%	444	100,00%

Tabla VIII-2. Distribución de personajes por grupos de edad y tipologías dramáticas

COLORES DE PELO Y PEINADOS								
	Hombre			Mujer			Tot. Pers.	Total % sobre sexo
	Pers.	% sobre sexo	% sobre total	Pers.	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	20	11,90%	7,27%	16	14,95%	5,82%	36	13,09%
Blanco	3	1,79%	1,09%		0,00%	0,00%	3	1,09%
Con bigote	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	2	1,19%	0,73%		0,00%	0,00%	2	0,73%
Castaño	6	3,57%	2,18%	3	2,80%	1,09%	9	3,27%
Con bigote	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Con entradas	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	4	2,38%	1,45%	1	0,93%	0,36%	5	1,82%
Media melena		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%

Negro	9	5,36%	3,27%	3	2,80%	1,09%	12	4,36%
Con entradas	2	1,19%	0,73%		0,00%	0,00%	2	0,73%
Corto	6	3,57%	2,18%		0,00%	0,00%	6	2,18%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Melena corta rizada	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Melena larga lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Pelirrojo		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Rubio	2	1,19%	0,73%	9	8,41%	3,27%	11	4,00%
Corto	2	1,19%	0,73%	1	0,93%	0,36%	3	1,09%
Media melena		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Melena corta rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena larga lisa		0,00%	0,00%	3	2,80%	1,09%	3	1,09%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Coprotagonista	18	10,71%	6,55%	14	13,08%	5,09%	32	11,64%
Blanco	4	2,38%	1,45%		0,00%	0,00%	4	1,45%
Con barba	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Con bigote	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Melena corta lisa	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Castaño	1	0,60%	0,36%	4	3,74%	1,45%	5	1,82%
Con barba	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Media melena		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	3	2,80%	1,09%	3	1,09%
Negro	10	5,95%	3,64%	4	3,74%	1,45%	14	5,09%
Con barba	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Con bigote	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	7	4,17%	2,55%		0,00%	0,00%	7	2,55%
Largo		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta rizada	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Melena larga lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Pelirrojo		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Rubio	3	1,79%	1,09%	5	4,67%	1,82%	8	2,91%
Corto	3	1,79%	1,09%		0,00%	0,00%	3	1,09%
Media melena		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Antagonista	3	1,79%	1,09%	6	5,61%	2,18%	9	3,27%
Blanco	2	1,19%	0,73%		0,00%	0,00%	2	0,73%
Con entradas	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Castaño		0,00%	0,00%	4	3,74%	1,45%	4	1,45%
Corto		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena larga lisa		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Negro	1	0,60%	0,36%	1	0,93%	0,36%	2	0,73%
Con bigote	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Media melena		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Rubio		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Media melena		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
De apoyo	22	13,10%	8,00%	23	21,50%	8,36%	45	16,36%
Blanco	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Castaño	6	3,57%	2,18%	3	2,80%	1,09%	9	3,27%
Con entradas	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	5	2,98%	1,82%		0,00%	0,00%	5	1,82%

Media melena		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Negro	13	7,74%	4,73%	12	11,21%	4,36%	25	9,09%
Calvo	4	2,38%	1,45%		0,00%	0,00%	4	1,45%
Con barba	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	7	4,17%	2,55%	1	0,93%	0,36%	8	2,91%
Media melena		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	4	3,74%	1,45%	4	1,45%
Melena corta rizada	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Melena larga lisa		0,00%	0,00%	3	2,80%	1,09%	3	1,09%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	3	2,80%	1,09%	3	1,09%
Pelirrojo		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Rubio	2	1,19%	0,73%	7	6,54%	2,55%	9	3,27%
Corto	2	1,19%	0,73%		0,00%	0,00%	2	0,73%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	3	2,80%	1,09%	3	1,09%
Melena corta rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena larga lisa		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Funcional	12	7,14%	4,36%	7	6,54%	2,55%	19	6,91%
Blanco	6	3,57%	2,18%		0,00%	0,00%	6	2,18%
Con barba	2	1,19%	0,73%		0,00%	0,00%	2	0,73%
Con entradas	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	3	1,79%	1,09%		0,00%	0,00%	3	1,09%
Castaño	2	1,19%	0,73%	2	1,87%	0,73%	4	1,45%
Calvo	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Melena larga lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Recogido		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Negro	3	1,79%	1,09%	4	3,74%	1,45%	7	2,55%
Con barba	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	2	1,19%	0,73%		0,00%	0,00%	2	0,73%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena larga lisa		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Rubio	1	0,60%	0,36%	1	0,93%	0,36%	2	0,73%
Corto	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Melena corta rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Menor	93	55,36%	33,82%	41	38,32%	14,91%	134	48,73%
Blanco	27	16,07%	9,82%		0,00%	0,00%	27	9,82%
Calvo	3	1,79%	1,09%		0,00%	0,00%	3	1,09%
Con barba	4	2,38%	1,45%		0,00%	0,00%	4	1,45%
Con bigote	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Con entradas	4	2,38%	1,45%		0,00%	0,00%	4	1,45%
Corto	14	8,33%	5,09%		0,00%	0,00%	14	5,09%
Media melena	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Castaño	22	13,10%	8,00%	11	10,28%	4,00%	33	12,00%
Calvo	6	3,57%	2,18%		0,00%	0,00%	6	2,18%
Con barba	4	2,38%	1,45%		0,00%	0,00%	4	1,45%
Con entradas	2	1,19%	0,73%		0,00%	0,00%	2	0,73%
Corto	8	4,76%	2,91%	4	3,74%	1,45%	12	4,36%
Melena corta lisa	2	1,19%	0,73%	3	2,80%	1,09%	5	1,82%
Melena larga lisa		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Negro	36	21,43%	13,09%	16	14,95%	5,82%	52	18,91%
Calvo	3	1,79%	1,09%		0,00%	0,00%	3	1,09%
Con barba	2	1,19%	0,73%		0,00%	0,00%	2	0,73%
Con bigote	2	1,19%	0,73%		0,00%	0,00%	2	0,73%
Con entradas	2	1,19%	0,73%		0,00%	0,00%	2	0,73%
Corto	21	12,50%	7,64%	5	4,67%	1,82%	26	9,45%

Largo		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Media melena	2	1,19%	0,73%	3	2,80%	1,09%	5	1,82%
Melena corta rizada	2	1,19%	0,73%	2	1,87%	0,73%	4	1,45%
Melena larga lisa	2	1,19%	0,73%	3	2,80%	1,09%	5	1,82%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Pelirrojo		0,00%	0,00%	3	2,80%	1,09%	3	1,09%
Corto		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Rubio	7	4,17%	2,55%	11	10,28%	4,00%	18	6,55%
Con barba	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Con bigote	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Corto	4	2,38%	1,45%	1	0,93%	0,36%	5	1,82%
Melena corta lisa		0,00%	0,00%	5	4,67%	1,82%	5	1,82%
Melena corta rizada		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
Melena larga lisa	1	0,60%	0,36%	1	0,93%	0,36%	2	0,73%
Melena larga rizada		0,00%	0,00%	2	1,87%	0,73%	2	0,73%
Recogido		0,00%	0,00%	1	0,93%	0,36%	1	0,36%
NC	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Con bigote	1	0,60%	0,36%		0,00%	0,00%	1	0,36%
Total general	168	100,0%	61,09%	107	100,0%	38,91%	275	100,00%

Tabla VIII-3. Colores de pelo, peinados y características capilares de los personajes analizados organizados por tipología dramática

COMPLEXIÓN FÍSICA								
	Hombre			Mujer			Tot. Pers.	Total % sobre sexo
	Pers.	% sobre sexo	% sobre total	Pers.	% sobre sexo	% sobre total	.	
Protagonista	21	7,24%	4,73%	16	10,39%	3,60%	37	8,33%
Ectomorfo	10	3,45%	2,25%	7	4,55%	1,58%	17	3,83%
Endomorfo	6	2,07%	1,35%	3	1,95%	0,68%	9	2,03%
Mesomorfo	4	1,38%	0,90%	6	3,90%	1,35%	10	2,25%
NC	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
Coprotagonista	19	6,55%	4,28%	14	9,09%	3,15%	33	7,43%
Ectomorfo	4	1,38%	0,90%	9	5,84%	2,03%	13	2,93%
Endomorfo	3	1,03%	0,68%		0,00%	0,00%	3	0,68%
Mesomorfo	11	3,79%	2,48%	5	3,25%	1,13%	16	3,60%
NC	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
Antagonista	3	1,03%	0,68%	6	3,90%	1,35%	9	2,03%
Ectomorfo	2	0,69%	0,45%	3	1,95%	0,68%	5	1,13%
Mesomorfo	1	0,34%	0,23%	3	1,95%	0,68%	4	0,90%
De apoyo	22	7,59%	4,95%	23	14,94%	5,18%	45	10,14%
Ectomorfo	4	1,38%	0,90%	12	7,79%	2,70%	16	3,60%
Endomorfo	5	1,72%	1,13%	3	1,95%	0,68%	8	1,80%
Mesomorfo	13	4,48%	2,93%	8	5,19%	1,80%	21	4,73%
Funcional	131	45,17%	29,50%	54	35,06%	12,16%	185	41,67%
Ectomorfo	8	2,76%	1,80%	2	1,30%	0,45%	10	2,25%
Endomorfo	4	1,38%	0,90%		0,00%	0,00%	4	0,90%
Mesomorfo	5	1,72%	1,13%	6	3,90%	1,35%	11	2,48%
NC	114	39,31%	25,68%	46	29,87%	10,36%	160	36,04%
Menor	94	32,41%	21,17%	41	26,62%	9,23%	135	30,41%
Ectomorfo	33	11,38%	7,43%	25	16,23%	5,63%	58	13,06%
Endomorfo	34	11,72%	7,66%	5	3,25%	1,13%	39	8,78%
Mesomorfo	27	9,31%	6,08%	11	7,14%	2,48%	38	8,56%
Total general	290	100%	65,32%	154	100%	34,68%	444	100,00%

Tabla VIII-4. Complexión física de los personajes por tipología dramática

COLECTIVO ÉTNICO								
	Hombre			Mujer			Tot. Pers .	Total % sobre sexo
	Pers.	% sobre sexo	% sobre total	Pers .	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	7,24%	4,73%	16	10,39%	3,60%	37	8,33%
Asiático		0,00%	0,00%	1	0,65%	0,23%	1	0,23%
Blanco	20	6,90%	4,50%	15	9,74%	3,38%	35	7,88%
NC	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
Coprotagonista	19	6,55%	4,28%	14	9,09%	3,15%	33	7,43%
Asiático		0,00%	0,00%	1	0,65%	0,23%	1	0,23%
Blanco	15	5,17%	3,38%	13	8,44%	2,93%	28	6,31%
Latino	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
Negro	2	0,69%	0,45%		0,00%	0,00%	2	0,45%
NC	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
Antagonista	3	1,03%	0,68%	6	3,90%	1,35%	9	2,03%
Blanco	3	1,03%	0,68%	6	3,90%	1,35%	9	2,03%
De apoyo	22	7,59%	4,95%	23	14,94%	5,18%	45	10,14%
Asiático		0,00%	0,00%	1	0,65%	0,23%	1	0,23%
Blanco	20	6,90%	4,50%	19	12,34%	4,28%	39	8,78%
Latino	2	0,69%	0,45%	1	0,65%	0,23%	3	0,68%
Negro		0,00%	0,00%	2	1,30%	0,45%	2	0,45%
Funcional	131	45,17%	29,50%	54	35,06%	12,16%	185	41,67%
Blanco	15	5,17%	3,38%	4	2,60%	0,90%	19	4,28%
Latino	1	0,34%	0,23%	3	1,95%	0,68%	4	0,90%
Negro	1	0,34%	0,23%	1	0,65%	0,23%	2	0,45%
NC	114	39,31%	25,68%	46	29,87%	10,36%	160	36,04%
Menor	94	32,41%	21,17%	41	26,62%	9,23%	135	30,41%
Asiático	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
Blanco	84	28,97%	18,92%	34	22,08%	7,66%	118	26,58%
Hindú	1	0,34%	0,23%		0,00%	0,00%	1	0,23%
Latino	4	1,38%	0,90%	3	1,95%	0,68%	7	1,58%
Negro	4	1,38%	0,90%	4	2,60%	0,90%	8	1,80%
Total general	290	100,%	65,32%	154	100%	34,68%	444	100%

Tabla VIII-5. Colectivo étnico al que pertenecen los personajes analizados organizados por tipología dramática

CUÁNTA ATENCIÓN PRESTAN OTROS PERSONAJES AL ATRACTIVO FÍSICO DEL PERSONAJE ANALIZADO								
	Hombre			Mujer			Tot. Pers .	Total % sobre sexo
	Pers.	% sobre sexo	% sobre total	Pers .	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	7,24%	4,73%	16	10,39%	3,60%	37	8,33%
Bastante	3	1,03%	0,68%	6	3,90%	1,35%	9	2,03%
Mucha	1	0,34%	0,23%	5	3,25%	1,13%	6	1,35%
Ninguna	13	4,48%	2,93%	3	1,95%	0,68%	16	3,60%
Poca	1	0,34%	0,23%	1	0,65%	0,23%	2	0,45%
NC	3	1,03%	0,68%	1	0,65%	0,23%	4	0,90%
Coprotagonista	19	6,55%	4,28%	14	9,09%	3,15%	33	7,43%
Bastante	5	1,72%	1,13%	2	1,30%	0,45%	7	1,58%
Mucha	1	0,34%	0,23%	3	1,95%	0,68%	4	0,90%
Ninguna	9	3,10%	2,03%	4	2,60%	0,90%	13	2,93%
Poca		0,00%	0,00%	3	1,95%	0,68%	3	0,68%
NC	4	1,38%	0,90%	2	1,30%	0,45%	6	1,35%
Antagonista	3	1,03%	0,68%	6	3,90%	1,35%	9	2,03%
Bastante		0,00%	0,00%	1	0,65%	0,23%	1	0,23%
Mucha		0,00%	0,00%	2	1,30%	0,45%	2	0,45%
Ninguna	3	1,03%	0,68%	3	1,95%	0,68%	6	1,35%
De apoyo	22	7,59%	4,95%	23	14,94%	5,18%	45	10,14%

Bastante		0,00%	0,00%	7	4,55%	1,58%	7	1,58%
Mucha	2	0,69%	0,45%	5	3,25%	1,13%	7	1,58%
Ninguna	12	4,14%	2,70%	4	2,60%	0,90%	16	3,60%
Poca	1	0,34%	0,23%	2	1,30%	0,45%	3	0,68%
NC	7	2,41%	1,58%	5	3,25%	1,13%	12	2,70%
Funcional	131	45,17%	29,50%	54	35,06%	12,16%	185	41,67%
NC	131	45,17%	29,50%	54	35,06%	12,16%	185	41,67%
Menor	94	32,41%	21,17%	41	26,62%	9,23%	135	30,41%
Bastante		0,00%	0,00%	1	0,65%	0,23%	1	0,23%
NC	94	32,41%	21,17%	40	25,97%	9,01%	134	30,18%
Total general	290	100,00%	65,32%	154	100,00%	34,68%	444	100,00%

Tabla VIII-6 Atención de otros personajes ante el atractivo físico del personaje analizado

VALORES PROMEDIO			
	Hombre	Mujer	Total general
Promedio de EXTRAVERSION	45,81	53,33	49,31
Promedio de Extravertido	5,63	6,42	6,00
Promedio de Tímido	4,30	3,35	3,86
Promedio de Reservado	5,02	4,45	4,75
Promedio de Audaz	6,08	7,24	6,62
Promedio de Enérgico	6,22	7,53	6,83
Promedio de Vergonzoso	4,24	3,58	3,93
Promedio de Retraído	4,44	3,44	3,97
Promedio de Comunicativo	5,87	6,96	6,38
Promedio de AFABILIDAD	40,75	39,06	39,97
Promedio de Compasivo	5,10	4,78	4,95
Promedio de Severo	5,19	5,46	5,32
Promedio de Amable	5,06	5,00	5,03
Promedio de Cooperativo	5,37	5,32	5,34
Promedio de Cariñoso	4,97	4,61	4,80
Promedio de Distante	5,14	5,35	5,24
Promedio de Frío	4,87	5,24	5,04
Promedio de Maleducado	4,54	4,32	4,44
Promedio de TESÓN	42,44	47,30	44,66
Promedio de Sistemático	5,13	5,17	5,15
Promedio de Ineficiente	4,41	4,02	4,23
Promedio de Metódico	5,06	5,17	5,11
Promedio de Descuidado	4,71	3,48	4,15
Promedio de Práctico	5,27	6,13	5,67
Promedio de Desaliñado	4,73	3,37	4,10
Promedio de Desorganizado	4,71	4,57	4,65
Promedio de Eficiente	5,56	6,43	5,96
Promedio de ESTABILIDAD EMOCIONAL	36,92	34,83	35,97
Promedio de Envidioso	4,68	4,91	4,78
Promedio de Relajado	4,40	3,96	4,20
Promedio de Malhumorado	5,37	5,53	5,44
Promedio de Susceptible	5,21	5,47	5,33
Promedio de Tranquilo	4,60	4,08	4,36
Promedio de Temperamental	5,89	6,38	6,11
Promedio de Celoso	5,16	5,06	5,11
Promedio de Irritable	5,78	5,87	5,82
Promedio de INTELECTO	41,87	40,81	41,39
Promedio de Profundo	5,13	4,72	4,94
Promedio de Estándar	4,70	4,55	4,63
Promedio de Filosófico	4,92	4,74	4,84
Promedio de Creativo	5,35	5,28	5,32
Promedio de Intelectual	5,33	4,98	5,17
Promedio de Corriente	4,63	4,55	4,59

Promedio de Complejo	5,16	4,92	5,05
Promedio de Imaginativo	5,32	5,26	5,29

Tabla VIII-7. Valores promedio de cada uno de los rasgos evaluados para el cálculo de los cinco factores "Big Five"

RASGOS PSICOLÓGICOS POSITIVOS										
	Inte- ligente	Ho- nesto	Compro- metido	Leal	Inde- pen- diente	Dis- creto	Persis- tente	Sensi- ble	Sere- no	Seg. de sí mismo
Lowell Bergman	8	9	9	9	9	6	9	8	6	9
Ike Graham	8	1	1	4	6	4	8	3	9	9
Henry Hackett	7	9	9	8	6	5	9	5	4	6
Gray Grantham	8	9	7	9	9	8	9	8	9	8
Pereira	9	9	6	7	8	9	5	7	8	5
Tim O'Hara	5	7	5	9	5	5	5	5	4	4
Steve Everett	6	3	6	3	8	5	9	4	5	6
Jorge Pellegrini	7	3	4	1	5	6	6	7	4	5
Max Brackett	8	4	4	6	6	5	7	5	6	9
William Randolph Hearst	5	5	2	5	5	6	6	5	7	8
Phil Connors	6	4	5	5	5	5	5	3	6	9
Elliot Carver	6	4	5	5	5	5	9	5	6	9
Paul Maclean	5	7	7	6	6	5	5	5	6	8
Jack Taylor	6	7	7	6	7	5	6	5	4	7
Howard Stern	4	5	5	7	6	3				
Huey Driscoll	3	6	5	6	5	5	5	7	5	4
Frank Quinlan	8	5	5	5	5	5	5	3	5	9
Peter Brackett	7	4	5	5	5	5	6	5	5	9
David Raybourne	8	6	8	7	8	6	5	6	6	5
Joaquim Peixoto	5	8	5	7	7	6	6	6	5	4
Sebastiao	4	5	5	5	5	5	5	4	5	9
Lanzagorta	5	3	3	5	5	5	5	3	5	9
Jose	3	8	5	7	7	7	9	5	6	5
Mikel Uriarte	8	8	8	8	8	5	7	5	6	9
Peter Fallow	8	3	4	5	5	5	5	3	7	9
Peter Malloy	6	3	5	5	5	5	7	5	5	9
Gus	8	7	5	8	5	4	5	5	3	4
Gray Baker	8									9
Paul Verrall	9	6	5	6	6	5	5	5	7	6
Jason Stone	8	5	5	5	5	5	5	5	5	8
Bernie White	7	6	5	7	6	5	7	5	2	8
Ishmael Chambers	7	7	5	7	5	8	7	9	8	4
Dr. Marsfeldt	9	4	5	4	7	6	9	6	5	9
Howard	7	7	4	7	5	5	5	5	5	5
Lee Simon	7	2	4	2	5	5	2	3	4	2
Terry Manchester	7	5	5	5	6	8	5	5	6	5
Harris K. Telemacher	8	4	5	4	5	5	5	6	4	5
Ranch Wilder	4	5	3	5	4	5	7	3	4	9
Harry 'Kermit' Kingsley	8	7	6	7	7	6	8	4	6	8
James Russell	6	6	5	6	6	5	6	5	5	6
Quiroga	7	5	5	5	8	6	9	5	5	7
John Spencer	8	7	6	7	6	4	8	7	5	8
Daniel Mailloy	7	5	5	5	6	5	5	6	5	7
Kevin Walker	4	5	5	7	5	5	5	6	4	4
Ángel	8	7	6	8	7	9	6	9	5	4
Lenny Weinrib	8	4		4						
Marcos Vallés	8	8	6	9	8	8	8	8	8	6
Raoul Duke	5	5	5	5	5	5	5	5	3	5
Wayne Gale	4	3	3	2	5	5	8	5	2	8
Francisco Leal	7	8	8	8	8	8	8	8	8	8
Max Abbitt	5	3	5	3	5	5	5	5	5	8
Teo-Doro	5	1	4	1	5	5	6	4	6	9
Jean Tarrou	6	8	8	8	8	5	5	6	6	7
Germain-Roland	7	4	5	4	5	5	7	5	6	9

Desmot										
Michael O'Neal	5	5	5	5	5	5	5	6	5	5
George Downes	8	5	5	7						
Blandine Lenoir	7	8	8	5	8	5	7	5	6	8
Jenny Lerner	8	6	4	5	5	5	9	6	6	6
María	7	1	5	2	5	5	7	5	6	8
Peggy	2	3	1	4	7	4	6	4	1	9
Suzanne Stone	1	1	5	1	5	5	9	2	4	9
Maretto										
Kathleen Mercer	6	6	8	8	5	5	9	7	7	8
Lara	6	6	5	7	5	5	7	6	5	5
Carmen	7	5	5	5	5	5	5	6	3	6
Josie Geller	9	4	5	4	5	4	8	6	4	2
Ellen Gulden	8	7	5	9	5	5	8	4	4	5
Gale Weathers	7	5	5	5	5	4	9	1	3	9
Laurie Callahan	6	4	4	1	3	5	9	3	5	6
Gale Gailey	7	4	5	6	5	6	8	4	5	9
Rebeca Giner	6	4	5	7	5	6	5	8	1	2
Robin Monroe	8	7	5	7	5	5	9	5	4	8
Kitty Potter	3	5	5	4	5	3	6	3	4	8
Carmen Suárez	7	6	5	6	5	5	5	6	5	7
Rita	7	7	7	7	5	7	7	9	7	7
Marisol Fernández	4	4	3	4	4	3	6	4	3	8
Theresa Osborne	7	4	5	5	5	5	7	6	6	7
Brace Channing	4	3	5	3	5	5	8	3	3	9
Selena St.George	9	6	5	7	6	6	9	6	2	7
April O'Neil	7	6	5	8	6	5	6	6	5	7
Andrea Caracortada	7	5	5	5	7	3	8	3	6	9
Sabrina Peterson	8	4	5	5	6	5	9	4	4	9
Alison King	8	6	5	5	9	5	9	5	7	9
Bárbara Miller	9	6	5	7	9	5	9	5	4	9
Molina										
Laura Riera	7	4	4	5	5	5	9	5	5	8
Reiko Asakawa	5	5	5	5	5	5	7	5	4	5
Anita	5	7	5	7	5	5	5	5	6	7
Amy Archer	8	3	4	6	6	5	8	5	4	9
Amanda Givens	7	5	6	6	6	5	7	5	4	9
Nathalie Lake	3	5	5	4	5	5	5	5	5	9
Alicia Clark	7	5	5	5	5	4	8	5	3	8
Martha Hackett	8	6	5	7	5	5	7	6	2	6
Syd	9	6	5	5	6	5	8	8	7	9
Kate Melendez	7	9	9	8	8	6	9	9	8	8
Robin Simon	8	6	5	6	5	5	5	7	4	2
Carrie Newton	8	6	5	6	7	5	7	5	6	8
Sara McDowel	8	6	5	7	6	5	5	7	6	7
Annie Reed	5	4	5	4	5	5	5	9	3	5
Joanne 'Joey' Summerskill	6	5	5	5	6	5	8	8	7	8
Veronica Roberts	7	6	5	6	8	5	9	5	4	8
Kimberly Jonz	8	6	6	6	7	5	8	5	6	8
Elena Marqués	6	4	5	5	5	5	5	5	8	9
Amy Yip	7	7	5	7	6	6	8	8	7	7
Gale Weathers	7	5	5	5	5	5	7	5	6	9
Tally Atwater	7	6	5	8	5	5	9	6	6	8
Olivia Marshak	9	8	5	8	5	5	5	6	4	8
Irene Beltrán	8	8	7	5	8	5	9	9	7	9
Julianne Potter	8	2	5	3	5	5	7	5	4	6

Tabla VIII-8. Valores para cada personaje de cada uno de los adjetivos positivos analizados dentro de los rasgos psicológicos del personaje

RASGOS PSICOLÓGICOS NEGATIVOS										
	Ambicioso	Entrometido	Superficial	Histérico	Competitivo	Cínico	Frío	Manipulador	Arrogante	Egoísta
Lowell Bergman	4	4	1	1	4	1	3	1	6	1

Ike Graham	6	8	6	1	5	8	5	9	8	5
Henry Hackett	3	5	5	6	5	5	5	5	5	6
Gray Grantham	5	5	1	1	5	1	5	5	2	2
Pereira	1	1	1	1	1	1	5	1	1	5
Tim O'Hara	5	5	5	5	5	5	5	2	1	1
Steve Everett	4	5	4	1	4	7	6	4	5	6
Jorge Pellegrini	6	4	3	4	5	7	4	6	5	8
Max Brackett	9	8	4	5	9	9	8	9	9	9
William Randolph Hearst	7	5	5	2	5	8	8	9	8	7
Phil Connors	6	4	5	1	5	8	8	9	9	9
Elliot Carver	9	5	6	5	9	9	9	9	9	9
Paul Maclean	5	5	5	4	4	4	5	5	6	5
Jack Taylor	4	5	5	6	5	5	5	5	8	5
Howard Stern										
Huey Driscoll	5	5	5	5	5	5	5	5	4	5
Frank Quinlan	7	6	5	5	5	9	8	5	8	6
Peter Brackett	6	5	5	5	9	8	5	7	9	7
David Raybourne	6	5	5	5	5	4	4	5	5	5
Joaquim Peixoto	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Sebastiao	5	5	7	5	5	9	6	8	9	6
Lanzagorta	5	5	5	5	7	9	8	9	9	5
Jose	5	5	5	5	5	8	6	5	7	5
Mikel Uriarte	5	5	4	4	5	8	8	5	9	5
Peter Fallow	8	6	6	5	7	9	7	8	8	8
Peter Malloy	8	8	7	5	8	8	6	8	9	5
Gus	5	6	5	6	5	3	2	3	5	6
Gray Baker						5				
Paul Verrall	5	6	5	5	5	5	5	5	5	5
Jason Stone	7	5	8	5	9	5	5	5	8	5
Bernie White	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Ishmael Chambers	5	5	4	4	5	5	6	5	4	5
Dr. Marsfeldt	6	5	4	4	5	6	7	9	8	9
Howard	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Lee Simon	5	4	4	6	5	5	5	5	6	8
Terry Manchester	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Harris K. Telemacher	6	5	5	5			5	5	6	6
Ranch Wilder	7	7	6	6	7	8	7	8	9	8
Harry 'Kermit' Kingsley	8	8	6	4	7	7	8	8	8	8
James Russell	6	7	5	5	5	5	5	5	6	5
Quiroga	5	6	5	5	5	5	5	5	5	5
John Spencer	5	5	4	5	5	6	5	5	5	5
Daniel Malloy	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Kevin Walker	4	5	5	5	5	4	5	5	4	5
Ángel	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Lenny Weinrib				6						
Marcos Vallés	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Raoul Duke	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Wayne Gale	8	5	9	8	7	9	5	9	8	9
Francisco Leal	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Max Abbitt	5	5	5	5	5	5	5	5	5	7
Teo-Doro	8	8	8	5	5	6	5	7	9	9
Jean Tarrou	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Germain-Roland Desmot	7	7	7	5	5	8	5	7	9	8
Michael O'Neal	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
George Downes										
Blandine Lenoir	5	4	5	5	5	5	5	5	5	5
Jenny Lerner	9	6	4	1	9	3	8	6	7	1
María	5	5	5	4	5	4	7	9	5	5
Peggy	9	8	9	7	9	5	2	9	9	9
Suzanne Stone Maretto	9	5	9	6	9	7	9	9	9	9
Kathleen Mercer	5	5	3	1	5	3	5	5	3	2
Lara	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Carmen	7	5	5	6	5	5	5	5	5	4
Josie Geller	7	6	5	5	6	4	4	5	4	6
Ellen Gulden	9	5	4	5	9	4	9	5	7	6
Gale Weathers	9	9	8	7	9	9	9	8	9	8
Laurie Callahan	9	8	5	5	5	6	7	9	5	8
Gale Gailey	8	8	8	4	8	8	8	7	5	7

Rebeca Giner	5	5	5	8	5	4	2	7	5	6
Robin Monroe	6	5	4	6	8	6	5	4	7	5
Kitty Potter	9	9	9	8	9	7	5	5	8	8
Carmen Suárez	7	5	4	4	5	5	5	5	6	6
Rita	6	5	4	3	4	2	4	5	5	4
Marisol Fernández	9	8	9	6	8	6	7	8	8	8
Theresa Osborne	5	6	4	4	5	4	4	5	4	5
Brace Channing	9	7	8	8	9	7	6	8	9	9
Selena St.George	7	5	4	7	8	5	7	5	8	7
April O'Neil	9	5	5	5	8	6	5	5	7	5
Andrea Caracortada	9	8	8	5	9	6	8	9	8	7
Sabrina Peterson	8	5	4	4	9	6	8	5	7	5
Alison King	8	7	5	4	6	5	8	7	8	8
Bárbara Miller Molina	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Laura Riera	8	5	6	5	9	5	6	7	9	5
Reiko Asakawa	5	8	5	4	5	4	5	5	5	5
Anita	5	5	8	5	5	5	4	5	5	5
Amy Archer	9	7	5	6	8	8	6	8	9	5
Amanda Givens	8	8	5	5	5	5	8	5	8	5
Nathalie Lake	6	6	9	6	8	6	5	5	6	8
Alicia Clark	8	5	6	7	9	7	7	6	9	8
Martha Hackett	7	5	5	6	7	3	3	5	4	5
Syd	8	6	4	5	5	4	4	4	5	5
Kate Melendez	5	7	4	4	5	5	5	5	5	5
Robin Simon	5	5	5	6	5	5	5	5	5	5
Carrie Newton	8	6	5	5	5	5	5	5	5	5
Sara McDowel	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Annie Reed	4	5	5	5	5	4	2	5	5	5
Joanne 'Joey' Summerskill	6	9	5	5	5	5	5	5	5	5
Veronica Roberts	8	8	5	6	7	5	4	5	6	5
Kimberly Jonz	7	6	5	5	5	5	5	5	5	5
Elena Marqués	9	5	6	5	8	9	8	9	8	6
Amy Yip	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Gale Weathers	8	8	7	5	7	5	6	6	8	5
Tally Atwater	9	4	5	5	9	6	4	5	5	5
Olivia Marshak	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Irene Beltrán	5	5	6	5	5	4	4	5	7	5
Julianne Potter	5	8	5	8	8	5	5	9	6	7

Tabla VIII-9. Valores para cada personaje de cada uno de los adjetivos negativos analizados dentro de los rasgos psicológicos del personaje

ESTADO CIVIL INICIAL Y FINAL								
	Hombre			Mujer			Total	Total % sobre total
Estado civil inicial/final	Total	% sobre sexo	% sobre total	Total	% sobre sexo	% sobre total		
NC	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
No consta	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
Casado-a	14	21,54%	11,29%	8	13,56%	6,45%	22	17,8%
Casado-a	9	13,85%	7,26%	2	3,39%	1,61%	11	8,87%
Divorciado-a	4	6,15%	3,23%	1	1,69%	0,81%	5	4,03%
Viudo-a	1	1,54%	0,81%	5	8,47%	4,03%	6	4,84%
Comprometido-a	2	3,08%	1,61%	2	3,39%	1,61%	4	3,23%
No consta	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Casado-a	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Soltero-a con pareja		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,61%	2	1,61%
Divorciado-a	9	13,85%	7,26%	9	15,25%	7,26%	18	14,5%
Casado-a	3	4,62%	2,42%	2	3,39%	1,61%	5	4,03%
Comprometido		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Divorciado-a	5	7,69%	4,03%	6	10,17%	4,84%	11	8,87%
Soltero-a con pareja	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
No se menciona	7	10,77%	5,65%	3	5,08%	2,42%	10	8,06%
No consta	7	10,77%	5,65%	3	5,08%	2,42%	10	8,06%
Soltero-a con pareja	5	7,69%	4,03%	3	5,08%	2,42%	8	6,45%

Soltero-a con pareja	4	6,15%	3,23%	1	1,69%	0,81%	5	4,03%
Soltero-a sin pareja	1	1,54%	0,81%	2	3,39%	1,61%	3	2,42%
Soltero-a sin pareja	25	38,46%	20,16%	32	54,24%	25,81%	57	46%
Comprometido-a	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
Soltero-a con pareja	5	7,69%	4,03%	9	15,25%	7,26%	14	11,29%
Soltero-a sin pareja	18	27,69%	14,52%	22	37,29%	17,74%	40	32,26%
Viudo-a		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Viudo-a	1	1,54%	0,81%	2	3,39%	1,61%	3	2,42%
Viudo-a	1	1,54%	0,81%	2	3,39%	1,61%	3	2,42%
Total general	65	100,0%	52,42%	59	100 %	47,58%	124	100%

Tabla VIII-10. Estados civiles inicial y final de los personajes analizados

VIDA SEXUAL DEL PERSONAJE								
Tipología/categorías	Hombre			Mujer			Tot	% total
	Total	% sobre sexo	% sobre total	Total	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	19	30,65%	15,70%	16	27,12%	13,22%	35	29%
Es muy promiscuo	6	9,68%	4,96%		0,00%	0,00%	6	4,96%
Es muy tímido	1	1,61%	0,83%		0,00%	0,00%	1	0,83%
Mantiene relaciones con su pareja estable	1	1,61%	0,83%	3	5,08%	2,48%	4	3,31%
Mantiene relaciones estables con alguien que no es su pareja		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,83%	1	0,83%
No se muestra la vida sexual del personaje	4	6,45%	3,31%	4	6,78%	3,31%	8	6,61%
No tiene vida sexual	2	3,23%	1,65%	2	3,39%	1,65%	4	3,31%
Se insinúa que es promiscuo		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,83%	1	0,83%
Tiene una aventura con otro personaje	3	4,84%	2,48%	3	5,08%	2,48%	6	4,96%
Tiene una aventura con otro personaje pero se convierte en una relación	2	3,23%	1,65%	1	1,69%	0,83%	3	2,48%
Toma la iniciativa en sus relaciones		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,83%	1	0,83%
Antagonista	3	4,84%	2,48%	6	10,17%	4,96%	9	7,5%
Mantiene relaciones estables con alguien que no es su pareja		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,83%	1	0,83%
No se muestra la vida sexual del personaje	3	4,84%	2,48%	2	3,39%	1,65%	5	4,13%
Toma la iniciativa en sus relaciones		0,00%	0,00%	3	5,08%	2,48%	3	2,48%
Coprotagonista	18	29,03%	14,88%	14	23,73%	11,57%	32	26 %
Es muy promiscuo	2	3,23%	1,65%		0,00%	0,00%	2	1,65%
Es muy tímido	1	1,61%	0,83%		0,00%	0,00%	1	0,83%
Mantiene relaciones con su pareja estable	2	3,23%	1,65%	3	5,08%	2,48%	5	4,13%
Mantiene relaciones estables con alguien que no es su pareja	1	1,61%	0,83%		0,00%	0,00%	1	0,83%
No se muestra la vida sexual del personaje	5	8,06%	4,13%	4	6,78%	3,31%	9	7,44%
No tiene vida sexual	1	1,61%	0,83%		0,00%	0,00%	1	0,83%
Se insinúa que es promiscuo		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,65%	2	1,65%
Tiene muchos pretendientes/as	2	3,23%	1,65%		0,00%	0,00%	2	1,65%
Tiene una aventura con otro personaje	3	4,84%	2,48%	2	3,39%	1,65%	5	4,13%
Tiene una aventura con otro personaje pero se convierte en una relación	1	1,61%	0,83%	1	1,69%	0,83%	2	1,65%
Toma la iniciativa en sus relaciones		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,65%	2	1,65%
De apoyo	22	35,48%	18,2%	23	39%	19,01%	45	37 %

Es muy promiscuo	4	6,45%	3,31%	1	1,69%	0,83%	5	4,13%
Es muy tímido	2	3,23%	1,65%		0,00%	0,00%	2	1,65%
Mantiene relaciones con su pareja estable	1	1,61%	0,83%	1	1,69%	0,83%	2	1,65%
Mantiene relaciones estables con alguien que no es su pareja	1	1,61%	0,83%	1	1,69%	0,83%	2	1,65%
No se muestra la vida sexual del personaje	12	19,35%	9,92%	11	18,64%	9,09%	23	19,%
No tiene vida sexual		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,65%	2	1,65%
Se insinúa que es promiscuo	2	3,23%	1,65%		0,00%	0,00%	2	1,65%
Tiene muchos pretendientes/as		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,83%	1	0,83%
Tiene una aventura con otro personaje		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,83%	1	0,83%
Tiene una aventura con otro personaje pero se convierte en una relación		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,65%	2	1,65%
Toma la iniciativa en sus relaciones		0,00%	0,00%	3	5,08%	2,48%	3	2,48%
Total general	62	100%	51,2%	59	100%	48,76%	121	100%

Tabla VIII-11. Vida sexual del personaje por categorías dramáticas

¿EL PERSONAJE TIENE HIJOS?								
	Hombre			Mujer			Total Total	Total % sobre total
	Total	% sobre sexo	% sobre total	Total	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
FALSO	16	24,62%	12,90%	11	18,64%	8,87%	27	21,77%
VERDADERO	5	7,69%	4,03%	5	8,47%	4,03%	10	8,06%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
FALSO	3	4,62%	2,42%	5	8,47%	4,03%	8	6,45%
VERDADERO		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
FALSO	15	23,08%	12,10%	12	20,34%	9,68%	27	21,77%
VERDADERO	4	6,15%	3,23%	2	3,39%	1,61%	6	4,84%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
FALSO	18	27,69%	14,52%	22	37,29%	17,74%	40	32,26%
VERDADERO	4	6,15%	3,23%	1	1,69%	0,81%	5	4,03%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%

Tabla VIII-12. Hoja de datos sobre los casos en los que los personajes analizados tienen hijos o no

¿SE ENAMORA DURANTE EL FILME?								
	Hombre			Mujer			Total Total	Total % sobre total
	Total	% sobre sexo	% sobre total	Total	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
FALSO	11	16,92%	8,87%	11	18,64%	8,87%	22	17,74%
VERDADERO	10	15,38%	8,06%	5	8,47%	4,03%	15	12,10%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
FALSO	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
FALSO	11	16,92%	8,87%	6	10,17%	4,84%	17	13,71%
VERDADERO	8	12,31%	6,45%	8	13,56%	6,45%	16	12,90%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
FALSO	18	27,69%	14,52%	16	27,12%	12,90%	34	27,42%
VERDADERO	4	6,15%	3,23%	7	11,86%	5,65%	11	8,87%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100,00%	47,58%	124	100,00%

Tabla VIII-13. Hojas de datos, por tipologías dramáticas, sobre los personajes que se enamoran durante la película

TIPO DE ESPACIOS/USO/DESCRIPCIÓN								
	Hombre			Mujer			Total Total espacios	Total % del Total
Rótulos de fila	Total espa- cios	% dentro de su sexo	% del Total	Total espa- cios	% dentro de su sexo	% del Total		
Privado (casa, casa pareja, coche, etc)	707	36,03%	19,51%	670	40,31%	18,49%	1377	38,00%
Mlxto	88	4,49%	2,43%	77	4,63%	2,12%	165	4,55%
Avión		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Baño		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Bar	2	0,10%	0,06%		0,00%	0,00%	2	0,06%
Calle	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Cárcel	4	0,20%	0,11%		0,00%	0,00%	4	0,11%
Casa	14	0,71%	0,39%	15	0,90%	0,41%	29	0,80%
Casa de pareja senti- mental		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Coche	9	0,46%	0,25%	12	0,72%	0,33%	21	0,58%
Cubriendo información (calle, casa entrevistado)	3	0,15%	0,08%	1	0,06%	0,03%	4	0,11%
Despacho	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Espacio personal habi- tual	1	0,05%	0,03%	2	0,12%	0,06%	3	0,08%
Espacio personal no habitual	14	0,71%	0,39%	7	0,42%	0,19%	21	0,58%
Fiesta	3	0,15%	0,08%	4	0,24%	0,11%	7	0,19%
Hotel	6	0,31%	0,17%	5	0,30%	0,14%	11	0,30%
Juzgado		0,00%	0,00%	3	0,18%	0,08%	3	0,08%
Medio de transporte	5	0,25%	0,14%	4	0,24%	0,11%	9	0,25%
Otro lugar relacionado con su trabajo	11	0,56%	0,30%	9	0,54%	0,25%	20	0,55%
Plató	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Restaurante		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Trabajando en su casa	5	0,25%	0,14%	3	0,18%	0,08%	8	0,22%
Unidad móvil		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
NC	8	0,41%	0,22%	7	0,42%	0,19%	15	0,41%
Personal	419	21,36%	11,56%	462	27,80%	12,75%	881	24,31%
Aeropuerto		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Avión	1	0,05%	0,03%	5	0,30%	0,14%	6	0,17%
Baño	14	0,71%	0,39%	10	0,60%	0,28%	24	0,66%
Bar	2	0,10%	0,06%		0,00%	0,00%	2	0,06%
Biblioteca	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Calle	1	0,05%	0,03%	4	0,24%	0,11%	5	0,14%
Cárcel	1	0,05%	0,03%	1	0,06%	0,03%	2	0,06%
Casa	156	7,95%	4,30%	116	6,98%	3,20%	272	7,51%
Casa de pareja senti- mental	25	1,27%	0,69%	18	1,08%	0,50%	43	1,19%
Coche	48	2,45%	1,32%	53	3,19%	1,46%	101	2,79%
Cocina		0,00%	0,00%	4	0,24%	0,11%	4	0,11%
Cubriendo información (calle, casa entrevistado)	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Espacio personal habi- tual	30	1,53%	0,83%	73	4,39%	2,01%	103	2,84%
Espacio personal no habitual	72	3,67%	1,99%	106	6,38%	2,92%	178	4,91%
Fiesta	5	0,25%	0,14%	4	0,24%	0,11%	9	0,25%
Hospital	4	0,20%	0,11%	4	0,24%	0,11%	8	0,22%
Hotel	25	1,27%	0,69%	24	1,44%	0,66%	49	1,35%
Lugar de trabajo de pa- reja sentimental		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Medio de transporte	5	0,25%	0,14%	9	0,54%	0,25%	14	0,39%
Otro lugar relacionado con su trabajo	1	0,05%	0,03%	2	0,12%	0,06%	3	0,08%
Redacción	1	0,05%	0,03%	2	0,12%	0,06%	3	0,08%
Taxi	5	0,25%	0,14%	2	0,12%	0,06%	7	0,19%
Trabajando en su casa	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
NC	20	1,02%	0,55%	23	1,38%	0,63%	43	1,19%

Profesional	200	10,19%	5,52%	131	7,88%	3,61%	331	9,13%
Actividades públicas relacionadas con trabajo (conferencias, fiestas, etc.)	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Avión		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Baño	3	0,15%	0,08%	2	0,12%	0,06%	5	0,14%
Bar		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Calle	3	0,15%	0,08%	1	0,06%	0,03%	4	0,11%
Cárcel	4	0,20%	0,11%		0,00%	0,00%	4	0,11%
Casa	4	0,20%	0,11%	3	0,18%	0,08%	7	0,19%
Coche	37	1,89%	1,02%	24	1,44%	0,66%	61	1,68%
Cubriendo información (calle, casa entrevistado.)	43	2,19%	1,19%	38	2,29%	1,05%	81	2,24%
Despacho	4	0,20%	0,11%		0,00%	0,00%	4	0,11%
Despacho de su jefe		0,00%	0,00%	2	0,12%	0,06%	2	0,06%
Espacio personal no habitual	2	0,10%	0,06%	1	0,06%	0,03%	3	0,08%
Fiesta	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Hospital	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Hotel	14	0,71%	0,39%	3	0,18%	0,08%	17	0,47%
Medio de transporte		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Otro lugar relacionado con su trabajo	22	1,12%	0,61%	18	1,08%	0,50%	40	1,10%
Presentando informativo/programa	3	0,15%	0,08%		0,00%	0,00%	3	0,08%
Redacción	2	0,10%	0,06%	2	0,12%	0,06%	4	0,11%
Rotativa		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Taxi		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Trabajando en su casa	19	0,97%	0,52%	16	0,96%	0,44%	35	0,97%
Unidad móvil		0,00%	0,00%	3	0,18%	0,08%	3	0,08%
NC	37	1,89%	1,02%	13	0,78%	0,36%	50	1,38%
Profesional (Redacción, rueda de prensa, despacho)	349	17,79%	9,63%	257	15,46%	7,09%	606	16,72%
Mixto	34	1,73%	0,94%	27	1,62%	0,75%	61	1,68%
Calle		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Despacho	5	0,25%	0,14%	2	0,12%	0,06%	7	0,19%
Despacho de su jefe	3	0,15%	0,08%	3	0,18%	0,08%	6	0,17%
Mesa de Redacción		0,00%	0,00%	2	0,12%	0,06%	2	0,06%
Otro lugar relacionado con su trabajo	3	0,15%	0,08%	2	0,12%	0,06%	5	0,14%
Plató	2	0,10%	0,06%		0,00%	0,00%	2	0,06%
Presentando informativo/programa	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Redacción	8	0,41%	0,22%	9	0,54%	0,25%	17	0,47%
Restaurante	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Rotativa	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Rueda de prensa		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Sala de edición	2	0,10%	0,06%	4	0,24%	0,11%	6	0,17%
Sala de prensa	3	0,15%	0,08%		0,00%	0,00%	3	0,08%
Unidad móvil	1	0,05%	0,03%	2	0,12%	0,06%	3	0,08%
NC	4	0,20%	0,11%	1	0,06%	0,03%	5	0,14%
Personal	29	1,48%	0,80%	29	1,74%	0,80%	58	1,60%
Bar	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Calle		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Despacho	7	0,36%	0,19%	1	0,06%	0,03%	8	0,22%
Despacho de su jefe		0,00%	0,00%	5	0,30%	0,14%	5	0,14%
Locutorio de radio	2	0,10%	0,06%		0,00%	0,00%	2	0,06%
Lugar de trabajo de pareja sentimental	1	0,05%	0,03%	1	0,06%	0,03%	2	0,06%
Otro lugar relacionado con su trabajo	2	0,10%	0,06%	1	0,06%	0,03%	3	0,08%
Plató		0,00%	0,00%	3	0,18%	0,08%	3	0,08%
Presentando informativo/programa		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Redacción	12	0,61%	0,33%	13	0,78%	0,36%	25	0,69%
Sala de prensa	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Unidad móvil	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
NC	2	0,10%	0,06%	3	0,18%	0,08%	5	0,14%
Profesional	286	14,58%	7,89%	201	12,09%	5,55%	487	13,44%

Actividades públicas relacionadas con trabajo (conferencias, fiestas, etc.)	2	0,10%	0,06%	1	0,06%	0,03%	3	0,08%
Control de realización	4	0,20%	0,11%		0,00%	0,00%	4	0,11%
Cubriendo información (calle, casa entrevistado.)	1	0,05%	0,03%	3	0,18%	0,08%	4	0,11%
Despacho	37	1,89%	1,02%	4	0,24%	0,11%	41	1,13%
Despacho de su jefe	22	1,12%	0,61%	37	2,23%	1,02%	59	1,63%
Fiesta		0,00%	0,00%	2	0,12%	0,06%	2	0,06%
Locutorio de radio	26	1,33%	0,72%	16	0,96%	0,44%	42	1,16%
Medio de transporte	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Mesa de Redacción	3	0,15%	0,08%	7	0,42%	0,19%	10	0,28%
Otro lugar relacionado con su trabajo	10	0,51%	0,28%	5	0,30%	0,14%	15	0,41%
Plató	8	0,41%	0,22%	4	0,24%	0,11%	12	0,33%
Presentando informativo/programa	45	2,29%	1,24%	25	1,50%	0,69%	70	1,93%
Redacción	56	2,85%	1,55%	44	2,65%	1,21%	100	2,76%
Rotativa	4	0,20%	0,11%	1	0,06%	0,03%	5	0,14%
Rueda de prensa	6	0,31%	0,17%	7	0,42%	0,19%	13	0,36%
Sala de edición	10	0,51%	0,28%	16	0,96%	0,44%	26	0,72%
Sala de prensa	8	0,41%	0,22%		0,00%	0,00%	8	0,22%
Taxi	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Trabajando en su casa	2	0,10%	0,06%		0,00%	0,00%	2	0,06%
Unidad móvil	12	0,61%	0,33%	8	0,48%	0,22%	20	0,55%
NC	28	1,43%	0,77%	21	1,26%	0,58%	49	1,35%
Público (calle, bar, restaurante)	906	46,18%	25,00%	735	44,22%	20,28%	1641	45,28%
Mixto	110	5,61%	3,04%	107	6,44%	2,95%	217	5,99%
Actividades públicas relacionadas con trabajo (conferencias, fiestas, etc.)		0,00%	0,00%	2	0,12%	0,06%	2	0,06%
Aeropuerto	3	0,15%	0,08%	2	0,12%	0,06%	5	0,14%
Avión		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Bar	20	1,02%	0,55%	4	0,24%	0,11%	24	0,66%
Biblioteca	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Calle	20	1,02%	0,55%	43	2,59%	1,19%	63	1,74%
Cárcel		0,00%	0,00%	6	0,36%	0,17%	6	0,17%
Cubriendo información (calle, casa entrevistado)	16	0,82%	0,44%	10	0,60%	0,28%	26	0,72%
Espacio personal habitual		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
Espacio personal no habitual	5	0,25%	0,14%	7	0,42%	0,19%	12	0,33%
Fiesta	4	0,20%	0,11%	2	0,12%	0,06%	6	0,17%
Hospital		0,00%	0,00%	2	0,12%	0,06%	2	0,06%
Hotel	2	0,10%	0,06%	1	0,06%	0,03%	3	0,08%
Juzgado	1	0,05%	0,03%	1	0,06%	0,03%	2	0,06%
Medio de transporte	4	0,20%	0,11%	3	0,18%	0,08%	7	0,19%
Otro lugar relacionado con su trabajo	14	0,71%	0,39%	9	0,54%	0,25%	23	0,63%
Restaurante	6	0,31%	0,17%	7	0,42%	0,19%	13	0,36%
NC	14	0,71%	0,39%	6	0,36%	0,17%	20	0,55%
Personal	520	26,50%	14,35%	379	22,80%	10,46%	899	24,81%
Actividades públicas relacionadas con trabajo (conferencias, fiestas, etc.)	2	0,10%	0,06%	1	0,06%	0,03%	3	0,08%
Aeropuerto	6	0,31%	0,17%	17	1,02%	0,47%	23	0,63%
Avión	1	0,05%	0,03%	2	0,12%	0,06%	3	0,08%
Baño		0,00%	0,00%	2	0,12%	0,06%	2	0,06%
Bar	58	2,96%	1,60%	40	2,41%	1,10%	98	2,70%
Calle	221	11,26%	6,10%	137	8,24%	3,78%	358	9,88%
Cárcel	6	0,31%	0,17%		0,00%	0,00%	6	0,17%
Casa	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Cubriendo información (calle, casa entrevistado)	4	0,20%	0,11%	1	0,06%	0,03%	5	0,14%
Espacio personal habitual	22	1,12%	0,61%	9	0,54%	0,25%	31	0,86%

Espacio personal no habitual	78	3,98%	2,15%	106	6,38%	2,92%	184	5,08%
Fiesta	13	0,66%	0,36%	4	0,24%	0,11%	17	0,47%
Hospital	15	0,76%	0,41%	18	1,08%	0,50%	33	0,91%
Hotel	8	0,41%	0,22%	1	0,06%	0,03%	9	0,25%
Juzgado	3	0,15%	0,08%		0,00%	0,00%	3	0,08%
Lugar de trabajo de pareja sentimental	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Medio de transporte	11	0,56%	0,30%	10	0,60%	0,28%	21	0,58%
Otro lugar relacionado con su trabajo	10	0,51%	0,28%	2	0,12%	0,06%	12	0,33%
Restaurante	26	1,33%	0,72%	20	1,20%	0,55%	46	1,27%
Taxi	3	0,15%	0,08%	1	0,06%	0,03%	4	0,11%
NC	31	1,58%	0,86%	8	0,48%	0,22%	39	1,08%
Profesional	276	14,07%	7,62%	249	14,98%	6,87%	525	14,49%
Actividades públicas relacionadas con trabajo (conferencias, fiestas, etc.)	6	0,31%	0,17%	2	0,12%	0,06%	8	0,22%
Aeropuerto	2	0,10%	0,06%	4	0,24%	0,11%	6	0,17%
Avión	1	0,05%	0,03%	3	0,18%	0,08%	4	0,11%
Bar	8	0,41%	0,22%	11	0,66%	0,30%	19	0,52%
Calle	27	1,38%	0,75%	23	1,38%	0,63%	50	1,38%
Cárcel	3	0,15%	0,08%	1	0,06%	0,03%	4	0,11%
Cubriendo información (calle, casa entrevistado)	150	7,65%	4,14%	108	6,50%	2,98%	258	7,12%
Espacio personal no habitual	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Fiesta	2	0,10%	0,06%	2	0,12%	0,06%	4	0,11%
Hotel	1	0,05%	0,03%	2	0,12%	0,06%	3	0,08%
Juzgado	5	0,25%	0,14%	1	0,06%	0,03%	6	0,17%
Medio de transporte	5	0,25%	0,14%	5	0,30%	0,14%	10	0,28%
Otro lugar relacionado con su trabajo	15	0,76%	0,41%	54	3,25%	1,49%	69	1,90%
Presentando informativo/programa	15	0,76%	0,41%	17	1,02%	0,47%	32	0,88%
Redacción	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Restaurante	4	0,20%	0,11%	6	0,36%	0,17%	10	0,28%
Rueda de prensa	1	0,05%	0,03%		0,00%	0,00%	1	0,03%
Unidad móvil		0,00%	0,00%	1	0,06%	0,03%	1	0,03%
NC	29	1,48%	0,80%	9	0,54%	0,25%	38	1,05%
Total general	1962	100%	54,14%	1662	100%	46%	3624	100%

Tabla VIII-14. Hoja de datos sobre los espacios analizados incluyendo tipología, uso y descripción

DESPACHO								
	Hombre			Mujer			Total	% sobre total
	Persos	% sobre sexo	% sobre total	Pers-najes	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
NC	5	7,69%	4,03%	6	10,17%	4,84%	11	8,87%
No	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
En su casa y en el medio	3	4,62%	2,42%	1	1,69%	0,81%	4	3,23%
Sí, en el medio para el que trabaja	6	9,23%	4,84%	3	5,08%	2,42%	9	7,26%
Sí, en su casa	4	6,15%	3,23%		0,00%	0,00%	4	3,23%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
NC	6	9,23%	4,84%	10	16,95%	8,06%	16	12,90%
No	7	10,77%	5,65%	2	3,39%	1,61%	9	7,26%
En su casa y en el medio	2	3,08%	1,61%	1	1,69%	0,81%	3	2,42%
Sí, en el medio para el que trabaja	3	4,62%	2,42%	1	1,69%	0,81%	4	3,23%
Sí, en su casa	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
NC	1	1,54%	0,81%	5	8,47%	4,03%	6	4,84%
No		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%

Sí, en el medio para el que trabaja	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
NC	14	21,54%	11,29%	17	28,81%	13,71%	31	25,00%
No	4	6,15%	3,23%	4	6,78%	3,23%	8	6,45%
Sí, en el medio para el que trabaja	4	6,15%	3,23%	1	1,69%	0,81%	5	4,03%
Sí, en su casa		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100%	47,58%	124	100%
PLATÓ								
	Hombre			Mujer			Total Personajes	Total % sobre total
	Personajes	% sobre sexo	% sobre total	Personajes	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
NC	3	4,62%	2,42%	3	5,08%	2,42%	6	4,84%
No aplicable	14	21,54%	11,29%	6	10,17%	4,84%	20	16,13%
Nunca	2	3,08%	1,61%	3	5,08%	2,42%	5	4,03%
Se deduce que es su lugar principal de trabajo	1	1,54%	0,81%	2	3,39%	1,61%	3	2,42%
Va de manera esporádica	1	1,54%	0,81%	2	3,39%	1,61%	3	2,42%
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
NC	3	4,62%	2,42%	1	1,69%	0,81%	4	3,23%
No aplicable	10	15,38%	8,06%	6	10,17%	4,84%	16	12,90%
Nunca	5	7,69%	4,03%	6	10,17%	4,84%	11	8,87%
Va de manera esporádica	1	1,54%	0,81%	1	1,69%	0,81%	2	1,61%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
Es su sede central, aunque investigue fuera		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
NC		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
No aplicable	1	1,54%	0,81%	3	5,08%	2,42%	4	3,23%
Va de manera esporádica	2	3,08%	1,61%	1	1,69%	0,81%	3	2,42%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
Está en plató durante la mayor parte de la película	1	1,54%	0,81%	1	1,69%	0,81%	2	1,61%
NC		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
No aplicable	16	24,62%	12,90%	13	22,03%	10,48%	29	23,39%
Nunca	4	6,15%	3,23%	5	8,47%	4,03%	9	7,26%
Se deduce que es su lugar principal de trabajo		0,00%	0,00%	3	5,08%	2,42%	3	2,42%
Va de manera esporádica	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100%	47,58%	124	100%
REDACCIÓN								
	Hombre			Mujer			Total Personajes	Total % sobre total
Rótulos de fila	Personajes	% sobre sexo	% sobre total	Personajes	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	32,31%	16,94%	16	27,12%	12,90%	37	29,84%
NC	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
Nunca	6	9,23%	4,84%	3	5,08%	2,42%	9	7,26%
Prácticamente vive allí	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Es su sede central, aunque investiga mucho fuera	8	12,31%	6,45%	6	10,17%	4,84%	14	11,29%
Se deduce que es su lugar principal de trabajo	1	1,54%	0,81%	6	10,17%	4,84%	7	5,65%
Va de manera	3	4,62%	2,42%	1	1,69%	0,81%	4	3,23%

esporádica								
Coprotagonista	19	29,23%	15,32%	14	23,73%	11,29%	33	26,61%
NC	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Nunca	6	9,23%	4,84%	6	10,17%	4,84%	12	9,68%
Prácticamente vive allí	1	1,54%	0,81%		0,00%	0,00%	1	0,81%
Es su sede central, aunque investiga mucho fuera	6	9,23%	4,84%	5	8,47%	4,03%	11	8,87%
Se deduce que es su lugar principal de trabajo	3	4,62%	2,42%	3	5,08%	2,42%	6	4,84%
Va de manera esporádica	2	3,08%	1,61%		0,00%	0,00%	2	1,61%
Antagonista	3	4,62%	2,42%	6	10,17%	4,84%	9	7,26%
Nunca	3	4,62%	2,42%	4	6,78%	3,23%	7	5,65%
Se deduce que es su lugar principal de trabajo		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
Va de manera esporádica		0,00%	0,00%	1	1,69%	0,81%	1	0,81%
De apoyo	22	33,85%	17,74%	23	38,98%	18,55%	45	36,29%
Nunca	17	26,15%	13,71%	12	20,34%	9,68%	29	23,39%
Prácticamente vive allí	3	4,62%	2,42%		0,00%	0,00%	3	2,42%
Es su sede central, aunque investiga mucho fuera	1	1,54%	0,81%	3	5,08%	2,42%	4	3,23%
Se deduce que es su lugar principal de trabajo	1	1,54%	0,81%	6	10,17%	4,84%	7	5,65%
Va de manera esporádica		0,00%	0,00%	2	3,39%	1,61%	2	1,61%
Total general	65	100,00%	52,42%	59	100%	47,58%	124	100%

Tabla VIII-15. Hoja de datos sobre la relación del personaje por tipología dramática con los espacios típicamente profesionales

TABACO Y ALCOHOL								
	Hombre			Mujer			Total Total	Total % sobre total
	Total	% sobre sexo	% sobre total	Total	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	21	13,21%	8,11%	16	16,00%	6,18%	37	14,29%
NO FUMA	15	9,43%	5,79%	9	9,00%	3,47%	24	9,27%
Bebe habitualmente	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
Lo vemos beber en una o varias ocasiones	5	3,14%	1,93%	3	3,00%	1,16%	8	3,09%
No se le ve beber en todo el film	5	3,14%	1,93%	2	2,00%	0,77%	7	2,70%
Se emborracha de forma excepcional		0,00%	0,00%	2	2,00%	0,77%	2	0,77%
Tiene un problema con la bebida	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
NC	3	1,89%	1,16%	2	2,00%	0,77%	5	1,93%
FUMA	6	3,77%	2,32%	7	7,00%	2,70%	13	5,02%
Bebe habitualmente	1	0,63%	0,39%	2	2,00%	0,77%	3	1,16%
Lo vemos beber en una o varias ocasiones	2	1,26%	0,77%	2	2,00%	0,77%	4	1,54%
No se le ve beber en todo el film		0,00%	0,00%	2	2,00%	0,77%	2	0,77%
Se emborracha de forma excepcional		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1	0,39%
Tiene un problema con la bebida	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
NC	2	1,26%	0,77%		0,00%	0,00%	2	0,77%
Coprotagonista	19	11,95%	7,34%	14	14,00%	5,41%	33	12,74%

NO FUMA	12	7,55%	4,63%	10	10,00%	3,86%	22	8,49%
Bebe habitualmente	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
Lo vemos beber en una o varias ocasiones	4	2,52%	1,54%	1	1,00%	0,39%	5	1,93%
No se le ve beber en todo el film	5	3,14%	1,93%	6	6,00%	2,32%	11	4,25%
Se emborracha de forma excepcional		0,00%	0,00%	2	2,00%	0,77%	2	0,77%
NC	2	1,26%	0,77%	1	1,00%	0,39%	3	1,16%
FUMA	7	4,40%	2,70%	4	4,00%	1,54%	11	4,25%
Bebe habitualmente	2	1,26%	0,77%	1	1,00%	0,39%	3	1,16%
Lo vemos beber en una o varias ocasiones		0,00%	0,00%	1	1,00%	0,39%	1	0,39%
No se le ve beber en todo el film	2	1,26%	0,77%	1	1,00%	0,39%	3	1,16%
Se emborracha de forma excepcional	2	1,26%	0,77%		0,00%	0,00%	2	0,77%
NC	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2	0,77%
Antagonista	3	1,89%	1,16%	6	6,00%	2,32%	9	3,47%
NO FUMA	3	1,89%	1,16%	4	4,00%	1,54%	7	2,70%
Lo vemos beber en una o varias ocasiones		0,00%	0,00%	2	2,00%	0,77%	2	0,77%
No se le ve beber en todo el film	3	1,89%	1,16%	2	2,00%	0,77%	5	1,93%
FUMA		0,00%	0,00%	2	2,00%	0,77%	2	0,77%
Lo vemos beber en una o varias ocasiones		0,00%	0,00%	2	2,00%	0,77%	2	0,77%
De apoyo	22	13,84%	8,49%	23	23,00%	8,88%	45	17,37%
NO FUMA	11	6,92%	4,25%	17	17,00%	6,56%	28	10,81%
Bebe habitualmente	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
Lo vemos beber en una o varias ocasiones	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2	0,77%
No se le ve beber en todo el film	6	3,77%	2,32%	12	12,00%	4,63%	18	6,95%
Se emborracha de forma excepcional	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2	0,77%
NC	2	1,26%	0,77%	3	3,00%	1,16%	5	1,93%
FUMA	11	6,92%	4,25%	6	6,00%	2,32%	17	6,56%
Bebe habitualmente	4	2,52%	1,54%	1	1,00%	0,39%	5	1,93%
Lo vemos beber en una o varias ocasiones	1	0,63%	0,39%	2	2,00%	0,77%	3	1,16%
No se le ve beber en todo el film	3	1,89%	1,16%	3	3,00%	1,16%	6	2,32%
Se emborracha de forma excepcional	1	0,63%	0,39%		0,00%	0,00%	1	0,39%
Tiene un problema con la bebida	2	1,26%	0,77%		0,00%	0,00%	2	0,77%
Menor	94	59,12%	36,29%	41	41,00%	15,83%	135	52,12%
NO FUMA	76	47,80%	29,34%	36	36,00%	13,90%	112	43,24%
Bebe habitualmente	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2	0,77%
Lo vemos beber en una o varias ocasiones	5	3,14%	1,93%	4	4,00%	1,54%	9	3,47%
No se le ve beber en todo el film	45	28,30%	17,37%	19	19,00%	7,34%	64	24,71%
Se emborracha de forma excepcional	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2	0,77%
Tiene un problema con la bebida	1	0,63%	0,39%	1	1,00%	0,39%	2	0,77%
NC	23	14,47%	8,88%	10	10,00%	3,86%	33	12,74%
FUMA	18	11,32%	6,95%	5	5,00%	1,93%	23	8,88%
Bebe habitualmente	4	2,52%	1,54%	2	2,00%	0,77%	6	2,32%
Lo vemos beber en una o varias ocasiones	5	3,14%	1,93%		0,00%	0,00%	5	1,93%
No se le ve beber en todo el film	7	4,40%	2,70%	2	2,00%	0,77%	9	3,47%
NC	2	1,26%	0,77%	1	1,00%	0,39%	3	1,16%
Total general	159	100%	61,39%	100	100%	38,61%	259	100%

Tabla VIII-16. Hoja de datos sobre las relaciones de los personajes analizados con el tabaco y el alcohol, organizadas por tipologías dramáticas

CIUDADES EN QUE SE DESARROLLA LA PELÍCULA/TRABAJO DEL PERSONAJE			
	Hombre	Mujer	Total general
Nueva York	20,41%	19,15%	19,79%
Chicago	12,24%	12,77%	12,50%
No se menciona	10,20%	12,77%	11,46%
Madrid	10,20%	10,64%	10,42%
Washington	6,12%	8,51%	7,29%
Los Ángeles	8,16%	4,26%	6,25%
Sarajevo	4,08%	2,13%	3,13%
Punxsutawney	2,04%	2,13%	2,08%
San Juan de Puerto Rico	2,04%	2,13%	2,08%
Hong Kong	2,04%	2,13%	2,08%
París	0,00%	4,26%	2,08%
Miami	2,04%	2,13%	2,08%
Roma	2,04%	2,13%	2,08%
Varios lugares de América	4,08%	0,00%	2,08%
Santiago de Chile	2,04%	2,13%	2,08%
California	2,04%	2,13%	2,08%
Madeline (California)	2,04%	2,13%	2,08%
Varlas	2,04%	2,13%	2,08%
Orán	2,04%	2,13%	2,08%
Baltimore	0,00%	4,26%	2,08%
Alentejo	4,08%	0,00%	2,08%
Total general	100,00%	100,00%	100,00%

Tabla VIII-17. Ciudades en las que se desarrolla la película o en las que el personaje desempeña su labor profesional

Anexo IX. Esterotipos dramáticos en el cine de los años 90

Rótulos de columna								
Hombre			Mujer			Total Total	Total % sobre total	
Rótulos de fila	Total	% sobre sexo	% sobre total	Total	% sobre sexo	% sobre total		
Protagonista	10	8,85%	5,75%	5	8,20%	2,87%	15	8,62%
No aplicable	5	4,42%	2,87%	1	1,64%	0,57%	6	3,45%
Periodista de "mala" vida	5	4,42%	2,87%		0,00%	0,00%	5	2,87%
Ambicioso/a frívolo/a (A3)		0,00%	0,00%	4	6,56%	2,30%	4	2,30%
Coprotagonista	8	7,08%	4,60%	6	9,84%	3,45%	14	8,05%
Completamente volcado en la profesión	6	5,31%	3,45%		0,00%	0,00%	6	3,45%
Ambiciosa fría (A1)		0,00%	0,00%	4	6,56%	2,30%	4	2,30%
No aplicable	2	1,77%	1,15%	2	3,28%	1,15%	4	2,30%
De apoyo	7	6,19%	4,02%	12	19,67%	6,90%	19	10,92%
Ambicioso/a frívolo/a (A3)	2	1,77%	1,15%	6	9,84%	3,45%	8	4,60%
No aplicable	1	0,88%	0,57%	6	9,84%	3,45%	7	4,02%
Periodista de "mala" vida	4	3,54%	2,30%		0,00%	0,00%	4	2,30%
Menor	88	77,88%	50,57%	38	62,30%	21,84%	126	72,41%
No aplicable	22	19,47%	12,64%	9	14,75%	5,17%	31	17,82%
Jefe déspota	22	19,47%	12,64%		0,00%	0,00%	22	12,64%
Cínico sin escrúpulos	11	9,73%	6,32%		0,00%	0,00%	11	6,32%
Periodista de "mala" vida	5	4,42%	2,87%	4	6,56%	2,30%	9	5,17%
Periodista como cruzado	7	6,19%	4,02%	1	1,64%	0,57%	8	4,60%
Ambicioso/a frívolo/a		0,00%	0,00%	7	11,48%	4,02%	7	4,02%

lo/a (A3)								
Completamente volcado en la profesión	3	2,65%	1,72%	4	6,56%	2,30%	7	4,02%
Arrogante	6	5,31%	3,45%	1	1,64%	0,57%	7	4,02%
Quemado/a	5	4,42%	2,87%	1	1,64%	0,57%	6	3,45%
Novato/a	3	2,65%	1,72%	2	3,28%	1,15%	5	2,87%
Sob Sister (A2)		0,00%	0,00%	5	8,20%	2,87%	5	2,87%
Tonto	4	3,54%	2,30%		0,00%	0,00%	4	2,30%
Ambiciosa fría (A1)		0,00%	0,00%	4	6,56%	2,30%	4	2,30%
Total general	113	100%	64,94%	61	100%	35,06%	174	100%